

من الكويت

بمقام: الدكتور أحمد مطلوب

في الكويت حركة أدبية مزدهرة نهض لحمل أعبائها رجال آمنوا برهم وأخلصوا لوطنهم وأمتهم . وكان النصف الثاني من القرن العشرين ثرا يتدفق عطاء في الشعر والقصة والرواية والمسرحية ، وهو عطاء يشهد لما لهذه الأرض المباركة من خصب أغدق ظله على الخليج العربي وبوآه مكانة رفيعة في ركب التقدم والازدهار .

وكان الشعر رافدا من روافد هذا العطاء وقد تجلى في شعراء ترددت أسماؤهم في محافل الأدب وعالم الصحافة ، ومنهم جنة القريني والدكتور خليفة الوقيان والدكتور عبدالله العتيبي وقد أصدروا ثلاثة دواوين في عام ١٩٨٨ ، وهذه قراءة فيها ، تلقي ضوءا على عطائهم الثر وتوميء إلى ملاحظهم الشعرية .

(١)

من حدائق اللهب

«سأظل أتذكر فضلك العظيم عليّ يوم كنتُ أتهجأ أول موجة من محيط الشعر»
بهذه الكلمات قدمت لي الشاعرة جنة القريني ديوانها «من حدائق اللهب» فعادت بي
الذكرى إلى سنوات خلت كنت فيها أستاذًا بجامعة الكويت وكانت الشاعرة طالبة
تضع أقدامها على طريق الشعر وترسم بكلماتها عواطفها وأحاسيسها وتصور ما يجول
في ذهنها وهي في مقتبل العمر. وكنت كلما قرأت لها قصيدة من شعر الشطرين أو
شعر التفعيلة «الحر» أشعر بأن المستقبل ينتظرها وأن الشعر يدعوها إلى محرابه.
وصدق ظني، وها هي بعد سنوات تصدر ديوانا كان له صدى في الأوساط الأدبية لما
فيه من بديع اللفظ ورائع التصوير وقد اختارت من قصائدها الجديد الذي يعالج
قضايا آنية وألحقت به بعض ما كانت تردده على مسامعي قبل سنوات.

وتبدو في هذا الديوان طبيعة الشاعرة، فهي حساسة ذات مشاعر إنسانية،
ويبدو القلق في أول قصيدة.

كونان من غرابه

جئنا معا

من فورة السكون

من تفجر البروق

كونان من تمرّد

تفرد

توجد

كآبة

تضج في العروق

أنا وظل توأم لي

اسمه القلق

ولكن هذا القلق يخفي في القصائد الأخرى ليظهر حبها لوطنها الكويت
ولأمتها العربية وكانت الانطلاقة الأولى في تصوير أحداث وطنها فقد اختطفت
الطائرة الكويتية «كاظمة»، وفزع الناس لهذا الحدث الجلل ووجهوا اصبع الاتهام إلى
من أثار الحرب في الخليج ودمر الحرث والنسل وقد صورت الشاعرة أولئك القوم
أبداع تصوير:

من كل نافذة

تطل وجوهكم مزروعة

بحشائش شوكية سوداء

خلف ظلالها تتختلون

صور مشوهة

دمى مصنوعة

بأصابع الصلف الديء

يقودها رأس طغى في بحره

أعصار جن مستبد

فانزوى في قمقم

ترشح الأحقاد من جذرائه

تتكشف

تتجمد

تتحجر

تفجر جمرًا يعبأ في رياح الموت

يحرق ضحكة الشمس المشجرة الأمانى

فوق وجه الأفق الساجي

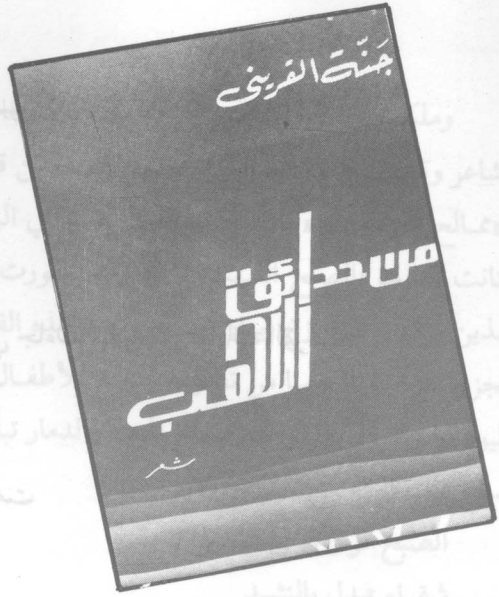
على صدر الخليج العربي المثلث الأحلام

وتمزج هذا الموقف بالحرب العراقية الإيرانية:

يلهب جذوة الثأر الذي يتنفس الأصداء



جنت القريني



وتختطف في عام ١٩٨٨ الطائرة «الجابرية» وتعود الشاعرة إلى الموضوع نفسه وهي أكثر تدفقا وأحسن تصويرا، ففي «رسالة» مناجاة بعث بها أحد ركاب الطائرة إلى أمه وفيها صور حاله وهو في الطائرة التي هدد المختطفون بتفجيرها ولكنه لم يفقد الأمل فهو عائد إلى أهله ووطنه على الرغم من الألم القاسي والإرهاق العظيم: غير أنني سوف آتي

رغم هذا الألم الفائق أعصابي

وهذا الرهق الساحق جسمي

واللهيب الصاعق الخنّاق في دمي

وتنتقل الشاعرة من هذه المناجاة إلى «من سورة النذر» ويرتفع الغضب على الخاطفين وتمتزج المعاني القرآنية، وتظهر سورة «المسد» منذرة أبا لهب الجديد ومتوعدة بنار يصلي بها الخاطفون:

تبت يد الباغي وتب
لم يغن عنه دينه الذي اكتسب
في جيده جبل المسد
يمور في بطن الوقد
يصلى لظاها للأبد

وتظهر معاني التخويف التي جاءت بها بعض الآيات القرآنية :

ويل لكل من ظنى
بدينه ومن كذب
وأزهق النفس التي قد حرمت
بلا سبب
ويل له أن بعثرت
قبور من بها انقلب
وحدثت نفس بما عذبت
بأي ذنب قتلت
بأي ذنب فرقت
والدة عن الولد

وهذه معان قرآنية أنذر بها الله الفجار والفاسقين، وقد استلهمتها الشاعرة
لتعبر بها عن ثورتها على الحاقدين الذين قتلوا اثنين من راكبي الطائفة وتستمر الشاعرة
في استلهاهم المعاني القرآنية :

وجيء بالذي اعتدى ومن فجر
وقيل : ذق لظى سقر
فيسمع الشهيقة إذ تفور من غيظ أشر
يقول : رب ليطني قد كنت في الدنيا حجر
قل لن يجيركم أحد

وملكت قضايا الوطن العربي مشاعرها فانطلقت تصور بشعر رقيق تلك
المشاعر وكان للحرب العراقية الإيرانية نصيب من قصائدها مثل «الشوق المقاتل»
و «مالح الردى» و «بيان من قاطع التحرير في البصرة» و «مقام شوق إلى بغداد»
وكانت قصيدة «الصبح الشهيد» دامية وقد صورت أطفال مدرسة «بلاط الشهداء»
الذين مزقهم صاروخ إيراني حاقد وتعد هذه القصيدة من أروع مانظم في هذه
المجزرة الرهيبة لما فيها من تصوير بديع للأطفال وهم يستيقظون صباحاً فرحين
باليوم الجديد ولم يعلموا أنه صباح الموت والدمار تبدأ القصيدة بلوحة تصويرية ترسم
صباح ذلك اليوم.

الصبح فوق ذرى النخيل يمامة

شقراء تهدل بالنشيد

وتداعب الريش المذهب صمت أهداب الورود

فتهب من بين الجفون بلابل الجوري والدفل

تعانق في جنائن دجلة العشق الفريد

وبعد أن يتجمع الصغار في المدرسة تنشق السماء عن هب ساطع وانفجار
يزلزل الأرض ويصك الأذان، وإذا بكتب الصغار تتناثر وإذا بأوصالهم تتطاير، وكان
ذلك منظراً رهيباً يدمي القلوب ويحرك المشاعر الإنسانية ويثير الحقد على المجرمين:

وبلمحة يرغو المدى

تنشق أسماع الفضاء

يحز طوق الموت أعناق النهار

تهوي عصافير الفداء ذبيحة

تتطاير الأشلاء ملتصق بها جسم الثياب

وجلد أحزمة الحقائق

ويضغط اللحم الممزق

والضلوع ينز من أقفاصها كرز الدم المعقود

تعلق في سلاسله الشرائط والصفائر

والجوارب تحتمي فيها أصابع
لا تزال تلوذ من ذعر المفاصل والعروق
وعلى أديم جداول الدم المراق
تجول أحداق العيون المشرّبه
أين تنظر يا الهي؟
من سيفمضها؟

ما أصدق هذا التصوير لصباح الفاجعة وما أعظم أثره في النفوس لقد كانت
الشاعرة مبدعة في هذه القصيدة وكأنها شهدت الفجيعة ورأت الأوصال المتطايرة
والكتب المتناثرة. ولم تنس الشاعرة لبنان وفلسطين فقد كان لهما موقع في نفسها وأثر
دام صورته في قصائدها أروع تصوير وكان لليمن نصيب من شعرها فقد خاطبت
صنعاء خطاب المحب العاشق، وخاطبت الجزائر خطاب المعاتب الحزين بعد أن
وجدت العربية لا تسلس في الألسنة ولا تلين فقد تبدلت الحال وأصبح العربي غريب
الوجه واليد واللسان:

مددت يدي أصافحها
فردت في ابتسام أشقر: بونجور
ورنت رأوها في السمع
غينا غام فيها الكون في عيني
واختلط ابتسام الشمس بالبحر الصموت
بغفوة الوديان
وعدت أخاطب الوجدان
بأي ملامح الأصوات أشكوهمي الهدار
أحتم أن أذيب الضاد
ألوي راءنا الفصحى لكي أشكو
ولف الصمت مزار الشجي الخفاق في صوتي

ان أهم ما يميز شعر جنة القريني براعة التصوير فقصائدها لوحات تصويرية

استمدت نسيجها من المجازات أو الانزياح الذي يكسب الشعر طاقة وجدة وبيانا وتأثيرا ولعل قصيدة «مشوار» خير مثال على النزعة التصويرية، وهي تصور صباحا من الصباحات التي تمر بالإنسان كل يوم:

يستيقظ صباح مجهول

كمئات صباحات مرت

يثب المشوار اليومي

من نوع فزع

يتمطى مشتعلا بالسأم المجتر

الصباح يستيقظ لا الشاعرة، وأداء العمل يثب ويتمطى من السأم المقيم، وهذه صورة لما تشعر به الشاعرة من وتيرة الحياة فهي ما إن تستيقظ وتطوف برأسها الأشغال حتى تخرج فتجد الشارع كعهدها به يلفحه هواء الصيف الحار فيغدو جحيما:

الشارع يمتد بليدا

والطقس يصبّ جهنمه

بأكف الصيف الوحشية

لقد أصبحت للصيف أكف وحشية ترهب الشاعرة وتلفحها بجحيم من النار في ذلك اليوم القائظ وتمضي الصور المستمدة من الواقع والممزوجة بأحاسيس الشاعرة، وتبحث الشاعرة عن ظل ظليل لتتنزع من قلبها هموما تطاردها وقلقا يثيرها:

أبحث عن ركن

مزروع في أقصى بستان للفجر

أبحث عن ظل هفهاف

منعتق من أحداق الأسر

أبحث عن نغمة إغفاء

عن حلم

خفقة إشراق

وتظل تطوف وهيهات فكل شيء على حاله ، وكل شيء يتكرر :

الضوء الأحمر يلتهب

أنفاس الشارع تحترق

يتوقف مشوار تعب

وهذه صورة من قلق الشاعرة ، وسأمها فكل شيء حولها يلتهب ويأتي الضوء

الأخضر وتسير الحياة :

ضوء أخضر

موج مضطرب يتفجر

ولكن هل هدأت نفس الشاعرة؟ وهل حققت آمالها :

غيلان غيلان تظهر

ونوارس تعلو تبعد

وذرى آمال تتكسر

واخية المسعى ، لقد ابتعدت النوارس وتكسرت الآمال .

ان قدرة الشاعرة على التقاط الألفاظ وإقامة شبكة من العلاقات الجديدة بينها

اكتسب قصائدها صورا بديعة ذات أرج متميز يشهد للشاعرة بالتفرد :

فقد جعلت للصيف أكفأ :

بأكف الصيف الوحشية

وجعلت للمحبة شبابيك :

وشبابيك محبة

وجعلت للظلام جيوباً :

وجوه تغيب بجيب الظلام

وهذه القدرة العجيبة تمثلت في احتوائها بعض الألفاظ العامية وادخالها في

شبكة العلاقات الجديدة وإن كنت لا أميل إلى ذلك لثلا يفقد الشعر العربي أصالته فهي تستعمل لفظة «المشوار» بمعنى أن يذهب الإنسان إلى قصده ويعود، وهذا استعمال لمهامي وإن ردها الشيخ أحمد رضا إلى الفصحح . ومنها «غنوة» وتريد بها الأغنية، ومعناها الغنى، يقال: «له عنه غنوة»، أي: غنى ومنها «فدوة» وتريد بها أفنديه ومنها «أفادي» وتريد بها «فؤادي» وأدخلت بعض المقاطع العامية والأغنيات الشعبية في قصيده «الشوق المقاتل» وقصيدة «مقام شوق إلى بغداد».

ومن ملامح شعرها القدرة على الحوار، والحوار يكسب القصيدة حركة تبعدها عن الغنائية أو تخفف منها إلى حد كبير ففي قصيدة «مقام شوق إلى بغداد» تدير حواراً:

و: أتصدقين بأن تياراً من الفرح اللذيذ

يمس روحي حينما تأتون من عام لعام

ج: نفس الشعور

فنحن حتى ضحكنا

يصحو هنا معكم

وتنشط دورة الدم التي التحفت

بطيات الظلام

وفي قصيدة «بستان الحجر» حوار بين الجدة والأحفاد، وهو حوار يصور عزيمه

الفدائين ويقدم لوحة رائعة للبطولة والفداء:

فادي: إن الشظايا تقرض الأعراق في ساقى

وتلهب جسمي المنهوك بالحمى

فعذرا لا أريد سوى دقائق كي أنام

الجدّة: لك يا حبيبي ما تشاء

فتم عسى أن يهجع الألم اللعين

أيمن: وأنا كذلك لا أريد

قوُست هذا اليوم كلبا
كان ينبج في وجوه ثلاثة
من أهلنا في خان يونس
الجلدة : أأصيبته ؟
أيمن : طبعاً وجن رفيقه بحثا
فلم يعثر عليّ
الجلدة : سلمت يداك بنيّ والمولى معك
وحبيبتى عصفورة الدار الأثيرة
لا تريد ؟
مي : لا ، قد سثمت الزيت والزعتر
أيمن : انا سثمناه جميعا .

ومن ملامح شعرها رقة إيقاعه فقد طافت في بحور الشعر الصافية واستغلت قدرتها على التدفق وتصوير الحالة الشعرية ولم تهمل القافية فقد كانت تستند إليها في تحديد المعنى والإيقاع وقد تنوعت قوافيها في شعر التفعيلة « الحر » وارتكزت على بعضها في قصائدها ففي قصيدة « ملف الموظف ١٠٢ » دعتها لفظة « المكان » والتركيز عليها إلى أن تأتي بـ « الجدران » و « النسيان » و « الدخان » وقد تركزت كل لوحة في قصائدها على روي معين وهذا يكسبها إيقاعا جميلا . وظهر التدوير في بعض المقاطع وهو ظاهرة قديمة حديثة تجعل النفس يمتد في قراءة النص ذي الجمل المتتابعة المترابطة :

أشعل السيجارة الأولى
بوجه الساعة الثامنة الصبح
دخان من سفوح الروح يعلو
نحو سقف الغرفة المطلي بالوحشة
يمتد كأغصان الخريف

وليس في هذه السطور قافية توقف انسياب الجمل والعبارات وتدفعها إلا
«الخريف» في آخر السطر.

ومن ملامح شعرها الجدة وإن كانت بعض القصائد تشي بخيط من صلة
بقصائد آخرين كقصيدة «نداء البؤس»

أخي يا من تطل عليّ
من خلف الحدود السود
في البعد

وحولك تعبق الأرجاء
تندى من عير الدفء والحب
وقربك جانح يحنو
فيسند رأسك الوستان من تعب
جنته شقاوة العمر
أتبصرني؟

وهي تُذكر بقصيدة «أخي» لميخائيل نعيمة وقصيدة «قراءة في فنجان أمي»
تذكر بقصيدة «قارئة الفنجان» لنزار قباني، ولعل أولها:

ستأتي غيوم أشد اسودادا
تكمل ربحا أشد اتقادا
بصدر ليال ثقال السدوم

قريب في مغزاه من قول نزار:
فنجانك دنيا مرعبة
وحياتك أسفار وحروب

وقصيدة «دفقة أشواق» تذكر بقصيدة «رسالة من تحت الماء» لنزار وإن كانت
أملا وإشراقا:

اشتقت إليك ولكني أطوى الأشواق

ويفور هواك بأعماق القلب التواق
أو تعلم ما يعني عندي صخب الأعماق
يا قمر الغربة في ليل الوله الدفاق
يا بحر الألق المتهادي عبر الأفاق
يا مطر البهجة يشربني عطش الأحداق
يا عطشا أبدي الشكوى، إني أشتاق

وهذا غير ما أراده نزار على لسان صاحبه التي أغرقها الحب فأخذت

تستغيث:

اشتقت إليك فعلمي أن لا أشتاق
علمني كيف أقص جذور هواك من الأعماق
علمني كيف تموت الدمة في الأحداق
علمني كيف يموت القلب وتتحرر الأشواق

وليس في هذا الملمح ما يسيء إلى الشاعرة لأن جذورها ممتدة في التربة العربية وثقافتها متصلة بما حولها من أدب وفن وحياة، وقد استطاعت بما وهبت من تفرد أن تنأى عن التأثير المباشر وأن يكون بينها وبين شعراء عصرها خيط رفيع لا يرى إلا بعد جهد جهيد لأنها تغير لونه ويصبح خيطا آخر. إن جنة القريني شاعرة ليس في ذلك أدنى ريب، وأنها متفردة في تصويرها وتلوين قصائدها وأظن أنها ستبقى متفردة بين لداتها لأن الشعر يتدفق من قلبها صادقا، ولأن الرؤى عندها مجنحة لا تقنع بالطواف القريب، ولأن رؤيتها عميقة تكسبها أصالة وتمنحها تفردا، وهذا ما يجعلني أطمئن عليها وهي تقترح عوالم الشعر بنفس واثقة وروح عالية وأمل أخضر يمتد إلى ما شاء الله له أن يمتد في الأفاق.

(٢)

الخروج من الدائرة

كان يتوقد حماسة ويتألق نشاطا وهو يضع اللمسات الأخيرة على رسالته الجامعية «القضية العربية في الشعر الكويتي»، وكنت أراه يطوف لماماً على زملائه في جامعة الكويت فأجد فيه وفاء وإخلاصاً، وألقاه في بيت استاذته المشرف الدكتور شوقي ضيف - أطال الله عمره - فأحس بالإيمان يتدفق من قلبه كلمات ثائرة وعبارات صادقة، وتنبت له منذ ذلك الحين بمستقبل علمي وأدبي زاهر وإن كنت أخشى عليه عوادي الزمن وضراوة الحياة لما في روحه من ثوب، كان الدكتور خليفة الوقيان طالبا في الدراسات العليا بجامعة الكويت وكنت أستاذاً فيها، وجمع الود بيننا على الرغم من أنه لم يتلق مني درساً في الجامعة وأحببت فيه نزعته الشعرية واتجاهه العربي وحرصه على وطنه الكويت وأمتة العربية وهي تصارع الرجعية وتقارع العبيد الاذئاب ولم تعقه الدراسة الجامعية فأصدر ديوانه الأول «المبحرون مع الرياح» عام ١٩٧٤ وأعاد طبعه بعد ست سنوات، ثم أصدر بعد انتهائه الدراسة ديوانه الثاني «تحولات الأزمنة» عام ١٩٨٣ إلى جانب رسالته «القضية العربية في الشعر الكويتي» عام ١٩٧٧ و «شعر البحري» عام ١٩٨٥ وطلع على الأدباء في عام ١٩٨٨ بديوانه الثالث «الخروج من الدائرة» وخليفة الوقيان شاعر حمل هموم وطنه وأمتة وهو في فجر الشباب، ومن يقرأ له يشعر أنه كهل عركته الحياة وعركها ولكن لم تلن له قناة ولم يحن رأسه للعواصف التي تهب في كل حين. وقد طبعت هذه الرجولة شعره بطابع خاص تفرد به بين أقرانه وكان لقصائده مغزى واضح ونكهة خاصة، حتى إذا قُرئت بعض قصائده قيل إنها له دون أدنى ريب.

وديانه الجديد مجموعة قصائد استمدت من الحداثة سماتها، وامتدت إلى التراث الأصيل جذورها، فهي لا تتحدث عن أساطير الأولين وتأوهات العشاقين ولا تقطع الصلة بالتراث وإنما سارت في طريق يأرج فيه القديم والجديد وإن كانت نسمات الجديد أكثر تسرباً إلى كلماته وأوضح مساراً في طريقه. والديوان على الرغم

من أنه يمثل الحداثة إلا أن قصائده لم تهدم عروض الخليل ولم تخرج على إيقاع الشعر العربي، فقد طاف الشاعر في الأوزان الصافية ووظف طاقتها لتصوير مشاعره والتعبير عن أفكاره. وكان ارتكازه على بعض القوافي في قصائده مثار إعجاب ودليل قدرة على تطويع القافية والمجيء بها في موضعها الذي يقود المعنى إليه ففي قصيدة «تعويذة في زمن الاحتضار» ارتكز على الراء رويًا:

تفجّر

أيها الغضب المهجر

أيها الألق المغيب

في المدى المخنوق

في الأفق المعفر

يعيد «تفجّر» في كل مقطوعة من القصيدة ويزاوج بين الراء وغيرها في قوافيه:

تفجّر

إن أفعى الدار تخرج

من شقوق صخور جدرانك

ثقوب عريشك القشّ

نسيج لحافك الهشّ

تلوب تسن حد الناب

تنفث سمها الأصفر

تمج النار في أزهار بستانك

تصوّح غرسك الأخضر

ففي هذه المقطوعة ظلت الراء مرتكزا للإيقاع على الرغم من «جدرانك» و«بستانك» و«القش» و«الهش» وهذا الارتكاز يكسب القصيدة إيقاعات متجانسة، وارتباطا بين صورها وتلاحما بين أجزائها.

وفي الديوان قصيدة واحدة التزمت بالروى وهي «بغداد عفواً» وقد ألقاها في

مؤتمر المربد عام ١٩٨٧ ويبدو أن الشاعر وجد في وحدة القافية ما يجعل المستمعين
يَنشدُون إليه . وقد جاءت الباء لتكون رجوع حذاء الشاعر وهو يحيي بغداد في عيد
نصرها العظيم بعد سبعة أعوام دامية :

بغداد بعض مقالة كذب	إن الهوى ما يضر القلب
تبا لقلب لا تحركه	سبع تشيب لهولها الهدب
في كل شبر نرف ممتكف	عبرات ثكلى أنجم تكبو
وبراعم أحلى صفائرها	حرفت وُصوح عودها الرطب
ومشهد أبقى يديه على	حرف الزناد فليله كرب

ومفتاح الديوان الجديد قصيدة «زجاجة» وهي تصور الشاعر خير تصوير، وتعبر
عن مشاعره أعظم تعبير، وترسم موقفه من الحياة وتلقى ضوءاً على ماحوله :

متعباً كنت وما زلت وأبقى
بين جنبيّ ومن خلفي وقدامي
حراب
ومدى مسنونة رعاء تحتز يقيني
وأنا والوحدة الخرساء
أجتر الرؤى تُدمي ظنوني
ليس في كفي عصا موسى
وحولي الأرض حبل بالثعابين
ووجداني ضرير في متاهات السنين

إنه يحمل هموم الناس ويريد لهم حياة حرة هانئة ولأمتة تحرراً وانعتاقاً ويمضي في
طريقه رافضاً الآخرين الذين يسعون إلى غير ما يسعى إليه ، نابذاً سلوكهم ومحتجا
عليهم .

عبثاً أدرج في الدرب مع السارين
أهوى بعض ما يهون
أرضى شطر دين ليس ديني

هكذا كنت وأبقى
قلقا يمشي وبقيا من خيالات
وأحلام وحزن وظنون
عبثا أغمض عيني على الجمر
فهل تشفى جفوني

ومن رفض الواقع ودعا إلى الخير وحمل هموم الآخرين لا يبيع نفسه للشيطان
ولا ينكفيء عليها عاشقا لها متغزلا بالعيون الترجسية وواصفا مفاتن معشوقاته
ومتحدثا عن نزواته . إن خليفة الوقيان شاعر قضية ولذلك جاء شعره تعبيرا عن
قضايا وطنه وأمه ولعل قصيدة «مذبحة الفواكه» خير شاهد ، فقد فجر أعداء الوطن
والعروبة مقهى شعبيا كان يرتاده الناس ليقضوا أوقات فراغهم ويريحوا أجسامهم من
عناء النهار ، وكان المقهى وما جاوره ملاذاً للصغار حيث يتمتعون بالبحر ويلعبون
وقد شاء قابيل هذا العصر أن لا يترك الناس في دعة وأمان فأرسل شياطينه يفجرون
المقهى الشعبي ويجعلونه ركاما تتمرّج الحجارة فيه والأوصال المتطايرة . والقصيدة
ليست ألفاظا صاخبة وعواطف كاذبة ومعاني مبتذلة ، إنها حكاية تروي المجزرة
بأسلوب قصصي رائع :

يجيء سليمان
بعد وضوء صلاة العشاء
ثقيل الخطى
تعشش في ركبته
مواجه عصر من الغوص والقهر
والسفر المستديم
ويتحول الوصف إلى خطاب :
إليّ بشاي بلا سكر وشربة ماء
لقد هدني الضغط والتتك
والسكر الأزلي اللعين



خليفة الوقيان



ثم يرجع السرد:
ويأتي خليل بأكياس فأكهة للصغار
ويبقى يراقب في صمته المثذنة
وحول المراجع
يلتف جمع من الصبية المتعين
يؤرقهم هاجس المدرسة

ويعرض الشاعر حواراً بين النساء وأطفالهن، ويرفض الأطفال العودة إلى البيت ولم يعلموا أن الموت قريب منهم وبينهم في لعبهم لاهون إذا بالأرض تتفجر لهيباً، وإذا بالأجسام تتطاير أوصالاً ممزقة، وإذا بالفرحة موكب حزن طويل. وسلك الشاعر هذا السبيل في القصّ والحكاية في رثاء الشاعر عبدالله سنان، فهو لم يبك كما يفعل الشعراء الصغار أو المنافقون ولم يثر جلبة في الألفاظ، وإنما مضى هادئاً مصوراً حزنه العظيم على الفقد:

أرى كل شيء كما كان من قبل
في الغرفة الباردة
بقايا لآنية الشاي
علبة حلوى مضى نصفها
وباقة ورد تثنت مفاصلها
فانحنت ساجده
وقرب السرير
مرضة تسحب الشرشف الأبيض الغض
وترميه في الأرض
تمضي إلى شأنها

ويستمر في القص مصورا نهاية حياة الشاعر، ثم يلتفت فيغير أسلوبه ويصبح
استفهاما يعبر عن الجزع ويصور الحزن والألم، وتأتي خاتمة القصيدة تعبيرا عن دفقة
الحزن الصادق والدموع السخينة :

ترى هل درى الجمع
أن الذي قد هوى
تمدد بين الضلوع
وأسرى على قطرات الدموع
وأبقى بكل القلوب التي تعرف الحب
جرحا ونزفا
ودينا أبى أن يوفى

وكان لاختطاف الطائرة الكويتية «الجابرية» وقع أليم في النفوس فقد هزت
مشاعر الوقيان فإذا به يتفجر غيظا على مدّعي الإسلام الذين أثاروا الفتنة في كل
مكان ودمروا الحرث والنسل ليستقيم لهم سلطان :

هنيئا لكم أيها المسلمون
تكفتم بدماء النفوس

التي حَرَّمَ الله أن تقتلا
خطبتكم هوى الحور
في جنات النعيم
بمهر عظيم

وتستمر القصيدة مصورة المجزرة الرهيبة والقلق العظيم والترقب الحذر،
وتنتهي بمقطع - يحمل السخرية من الباغين ويذكر بما فعلوه هم وأنصارهم في القدس
وبيروت وبغداد ويذكرهم بوحشيتهم في مدرسة «بلاط الشهداء»:

هنيئاً لكم أيها المسلمون
فإن الألى تقتلون
وإن الألى تحبسون
أباحوا حمى القدس
شباو بيروت كل الحرائق
أراقوا على كتب المدرسه
دماء الصغار
بيغداد، في أم قصر
أصابوا زهور الحقائق
أغاروا على مشتل الورد
في هضبات الجنوب
أقاموا صروح المشانق

بهذه السخرية صور الشاعر مأساة الطائفة الكويتية، وهي مأساة تمتد فتشمل
كل أرض العرب التي عاث بها الرجعيون فسادا واليهود نهبا وتشريدا. وتنطلق من
الأرض المحتلة ثورة عارمة يقودها أطفال الحجارة وتستمر الثورة وتتسع ولا يزال
لهيبها يرعب الصهاينة وحجارتها تدمي رؤوسهم وصورتها ترعب قلوبهم. وقد صور
الشاعر هذه الثورة في قصيدة «البشارة» أروع تصوير وربط بين ما يجري في الأرض
المحتلة وما وقع على أرض العراق واستذكر البطولات العربية، والناشرين على الضيم

والاحتلال البغيض :

الأرض ترجكم حجارتها
ويفقأ عينكم شوك النخيل
في ميسان
في أنحاء غزة
في الجليل
يتعانق الحجر النخيل
يعمد الدم مهرجان البعث
في الليل الثقيل

والقصيدة بشارة بالنصر العظيم لشوار فلسطين ولكل ثائر على الرجعية
والتخلف والاستعباد وتبدو في قصائد «الخروج من الدائرة» ملامح الرمز، لأن
الشاعر لا يريد أن يكشف عن كل ما في صدره، ولعل قصيدة «من مذكرات حمار»
تصور هذا الملمح أحسن تصوير أنها قصة قوم استمروا بعضهم النعيم فرضي بالذلة
والهوان، ورفض بعضهم الانحناء فقتله الجوع والظمأ، وأعيته الحياة وهو يرى
الأذلاء في رغد العيش. والقصيدة أبعد من هذا المعنى فهي تعبر عن موقف الشاعر
ورفضه مغريات الحياة، حفظاً لكرامته وصوناً لماء وجهه من أن يراق وقد وظف
بعض الرموز المستقاة من القرآن الكريم ولا سيما الحمار الذي يكذب ويشقى ولا يجد
من الناس إلا إهمالاً على الرغم من أنه يحمل أسفاراً تنتثر درا فريداً :

وحملت أسفاراً

تتناثر في ثنايا ليلكم درا فريداً

وهو من قوله تعالى : ﴿كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾

أنكرتم صوتي

نعم

أنا أنكر الأصوات صوتي

حين ترتجف الشفاه

وهو من قوله تعالى : ﴿إِنْ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتَ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ﴾ ولكن الشاعر لا يريد صوت الحمير وإنما صوت المصلحين الثائرين الذي يعد منكرا في زمن التخلف والاستغلال . إن صوته أنكر الأصوات ولكن متى ؟

أنا أنكر الأصوات

حين الهامة الغبراء تصدح

في الرياض اليانعات

وتطرز الغربان أنداء البراعم بالنشيد

وتلوذ بالقفر البلابل

تنذب الحلم الشريد

في مهرجان الليل تنكري المرايا

والسبايا

والجوارى الراقصات

على التكايا

والدفوف البهم والنائي الهجين

واستلهم القرآن الكريم ملمح واضح في الديوان :

إنها قرية فاسقة

كان يأتي لها رزقها رغدا

حينما أمرت مترفيها

ثم شاع بها الفسق

حل العذاب

نعى ربها بغتة مفسديها

وهو من قوله تعالى : ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ ، فَكَفَرَتْ بِأَنْعَمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾ وقوله : ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نَهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾ .

جاء الطوفان
وتفجرت الأرض عيوناً كالبركان
وجبالاً من موج يغمر كل الوديان
كنعان الجانح يلقى السيل وحيداً
يطفو حيناً
يرسب حيناً
وتمر الفلك
فتحمل من كل زوجين اثنين
القوم، الخيل، الغزلان، الجرذان، ال
وتشق إلى الجودي سبيلاً
ويغيب في الموج الطافي كنعان
رَبِّ إن ابني من أهلي
لا جبل يعصم من أمر الرحمن

وهذه قصة الطوفان وما آلت إليه القرية الظالم أهلها وقد أمر الله نوحاً أن يبني
الفلك ويحمل فيها من كل زوجين اثنين إلا ابنه فقد عصى أمر ربه وقال لأبيه :
﴿سأوي إلى جبل يعصمني من الماء﴾ وفار التنور وغرق الابن العاق وسارت الفلك
حتى استوت على الجودي بما حملت من بقايا الأرض الخراب . وقد وظف الشاعر قصة
الطوفان ليعبر عن حالة مزرية ووضع فاسد :

في فمي جرعة الماء تنمو تزيد
وعلى جانبي لظى النار يصرخ
هل من مزيد
نحن والصخر كنا الوقود
نحن والصخر نبقي الوقود
جلّ محصي الوجود
ما تلفظ من كلمة أو تزيد
فعليها رقيب عتيد

والاستلهم القرآني واضح وهو قوله تعالى : ﴿يوم نقول لجهنم هل امتلأت؟
وتقول : هل من مزيد؟﴾ وقوله تعالى : ﴿ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد﴾
واستلهم الشاعر في قصيدة «الهبوط من الجنة» قصة آدم - عليه السلام - وإغواء
الشیطان له ولحواء ، واقتبس وصفه من الآيات القرآنية :

هذا سلسل عذب

وخمرة لذة للشاربين

وهو من قوله تعالى : ﴿وأأنهار من خمر لذة للشاربين﴾ .

ثم راحا يخلصان ورق الأشجار

من كل مكان

ليس تخفى النسواتان

شجر الجنة لا يستر

من يخلف للرحمن أمرا

وهو من قوله تعالى : ﴿فدلاهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سواتهما
وطفقا يخلصان عليهما من ورق الجنة وناداهما ربهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل
لكما إن الشيطان لكما عدو مبين﴾

يقذفني في اليم

بلا تابوت وبلا أشرعة

وفي هذه إشارة إلى النبي موسى - عليه السلام - حينما قذفته أمه في اليم بأمر

الله .

يتنادى الشاطيء يخنقني الطوفان

لا عاصم من أمر الحلم

سوى جبل الحلم المدفون

وهو إشارة إلى طوفان نوح واستلهم لقوله تعالى : ﴿قال : لا عاصم اليوم من
أمر الله إلا من رحم﴾ ولما جاء عن سفينة نوح التي استوت على الجودي وقيل بعداً

للقوم الظالمين، وللشعر القديم ملمح في الديوان، فقد عاد تحذير نصر بن سيار
ووصفه للأعاجم:

إن كنت تسألني عن أصل دينهم فإن دينهم أن تقتل العرب
بصورة جديدة في ديوان الوقيان:

عجم الضمائر ليس يغضبهم أن تستباح بأرضها العرب
وصار البيت القديم:

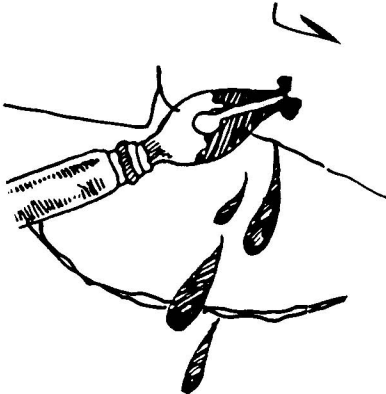
أسد عليّ وفي الحروب نعمة فتخاء تنفر من صفير الصافر
بناء جديدا:

أسد على أدنى عشيرتهم وهم القطيع إذا دنا الذئب
وأصبح الشطر: «لا بد من صنعا وإن طال السفر»:

كان لا بد في البدء من وحي صنعاء
من نبض صنعاء

كي يستقيم السفر
وإليها يكون المآل إذا مسخ الوجه
وانساب في المقلتين الخدر

إن خليفة الوقيان شاعر ذو قضية، وقد عبر عنها في شعره وكان ديوانه الثالث
«الخروج من الدائرة» صورة نابضة بالحياة، تجلت في تناسق ألوانها، ورسم
خطوطها، ووضع إطارها، وهي صورة مشرقة وعلامة مضيئة في أدب الكويت الذي
أخذ مكانته في الأدب العربي الحديث.



(٣)

مزار الحلم

كان معيدا في جامعة الكويت يوم كنت أستاذًا فيها وكان قسم اللغة العربية يجمعنا على الحب والخير كلما هزه الشوق والحنين إلى وطنه، فقد كان في جامعة القاهرة يعدّ لدرجتي الدراسات العليا وكان يحن إلى الكويت كما يحن البدوي إلى الصحراء ليتمتع بعراة نجد ويرى الأفق يمتد أمامه إلى ما لانهاية. ومضت سبع سنين دأبا وعدت إلى الوطن، ولم تنقطع صلتني به فقد كنت أراه كلما زرت الكويت أو زار بغداد ويتجدد الود وتتوثق الأخوة ويزداد الحنين. وقبل شهور جاءني ديوانه «مزار الحلم» وأخجلني تواضعه فأنا عنده «أستاذة الكبير» الذي استحق منه كل تحية وتقدير. وما كان هذا عزيزا على الدكتور عبدالله العتيبي وهو العربي الأصل الذي يضم في قلبه حب كل العرب ويسعى إلى عزة أمته. وعبدالله العتيبي شاعر تعزبه لغة الضاد، فقد حافظ على نقائها وصفائها ولم يسيء إليها كما أساء بعض دعاة التجديد لأنه قرأ التراث فتمثله وعرف الحديث فأتقنه، واختط لنفسه طريقا يأخذ من الأصالة نسيجه ومن الحداثة أريجها، وقد تلون شعره فإذا هو من ذوي الشطرين ومن شعر التفعيلة «الحر» وقد أجاد في هذين اللونين لأنه شاعر أصيل يمتح من صفاء قلبه ألفاظه ومن ثاقب عقله معانيه ويمزجها فإذا بها نسيج محبوب. لقد ضم ديوانه «مزار الحلم» قصائد من شعر الشطرين وكانت قوافيها متمكنة تدل على قدرة الشاعر وسعة ثروته اللغوية إلا أن قوافي «نداءات إلى قلب مهاجر» تشكو الالتئام إذ فيها ألفاظ جرّت إليها القافية فجاءت غير معبرة عما سعى الشاعر إليه مثل: «قدسي النصاعة» و«لانطفأت القناعات» و«فما جنيت سوى المجاعة» و«أما لموسمكم زراعة» و«لم نطق ابتلاعه» و«حتى لو بدت فيها فظاعة» أن هذه القوافي لا ترقى إلى قوافي القصائد الأخرى التي جاءت متمكنة ودالة على المعنى وذات إيقاع بديع. أين هذه القوافي من قوافيه النابتة:

كطفلة حلوة أغفت بأحضان	ضممت فرحتك النشوى بوجداني
فأحسب الحلم أسمى طوع أجفاني	ككف (ضاري) على عيني يسطها

يا غاسل الحرف في بحر الضياء لقد غسلت بالفرح النشوان أحزاني
ربابة العشق في جنبي صامتة حتى شدوت فضجت كل الحاني
أعدتني لزمان فيه يحسدني كل الفراش على إشراق ألواني

فـ «بأحزاني» و «أجفاني» و «أحزاني» و «ألحاني» و «ألواني» جاءت في مكانها ولا يمكن أن تستبدل لأن المعنى يقود إليها، فالفعل «أغفت» يقود إلى «بأحزاني» و «فأحسب الحلم» يُفضي إلى «أجفاني» و «يا غاسل» و «غسلت بالفرح» يشي بـ «أحزاني» و «ربابة العشق» تؤدي إلى «ألحاني» و «كل الفراشات» توصل إلى «ألواني» إن هذا التفنن العجيب في رصد القافية من سمة قصائد الديوان، فكل معنى له لفظه وكل بيت له نهايته المحمودة، فالبيت:

من نام في دعة والدهر مرتحل ثوى به الأسودان: التيه والخور

قد يوحي بعدة قوافٍ لأن «التوشيع» في (الأسودين) لا نهاية له، ولكن روى القصيدة قاد إلى «التيه والخور» وهي نهاية موفقة أملاها جو القصيدة:

مضيعون وفيينا كل هادية وظامئون وفيينا النهر والمطر
نجتاز كل حدود الحلم في بله إذا تساوى لدينا الحلم والخدر
نفر من ذاتنا في كل آونة وإن فقدنا الخطى صحنا هو القدر

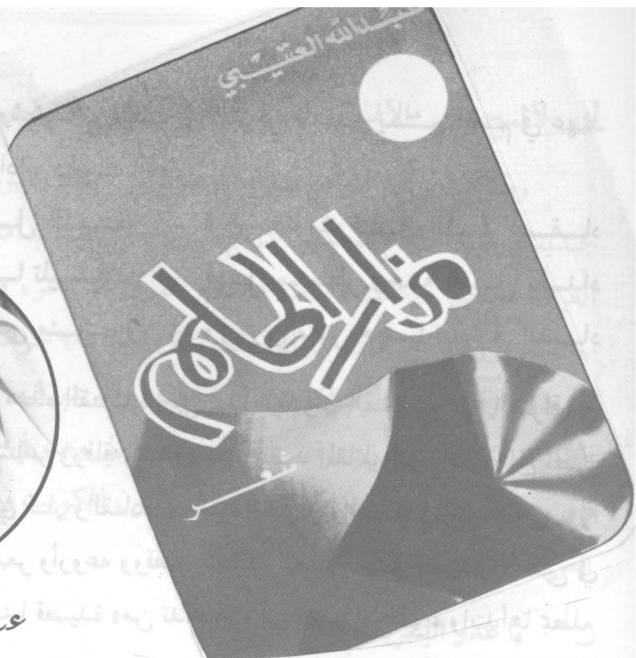
فهذه الصورة تجر إلى «التيه والخور» في التوشيع الذي أرساه الشاعر: «ثوى به الأسودان: التيه والخور». وقد يأتي الشاعر بالمشاني كما في قصيدة «من» ولكنها مشانٍ مقيدة إذ التزم بروي الحاء الذي بدأ به مطلع القصيدة:

من علم الأحزان طير الصباح وهو مع الأفق طليق الجناح
هل المدى نفس المدى أم ترى في الأمر سرٌّ ماله أن يباح

ويلتزم الشاعر في المشاني الأخرى بالحاء، وقد أكسب تكرار الحرف سعة في القول وانطلاقاً في التعبير وامتداداً في الإنشاد. ولم يهمل القافية في شعر التفعيلة «الحر» ولكنه نوع فيها فانساب إيقاعها مع المعنى والتصوير. وتمتزج في ديوان «مزار الحلم» ذات الشاعر وهموم الأمة، فقد حمل عبدالله العتيبي ورفاقه في رابطة الأدباء



عبد الله العتيبي



عبء النضال الوطني والقومي وكان لهم دور في جمع كلمة المثقفين الأحرار في الكويت وخارجها. وقف الشاعر في آخر عام ١٩٧٩ ببغداد وحيا هذه المدينة الخالدة وطلب منها أن تجدد اشراق الأمة وأن تحمل رسالة العصر بعد أن غامت سماء العرب عدة قرون:

فجدي العهد للإشراق بغداد	الحالكات بباب الشرق تزداد
نخباً حيث جرح الليل مزداد	لعل فجرا نسجنا أفق مطلعته
تشوق في دم الأجيال وقاد	لعل قافية للنور يبعثها
إلى الخلود لها من جرحنا زاد	لعل قافية من بابنا انطلقت

ولا ينسى الشاعر وطنه وأهليه وهم يطوفون الدنيا بسفنهم غير عابئين بالعواصف وتلاطم الأمواج، وقد حملوا الخير لوطنهم والزاد لذويهم:

ما ضمها في احتفال الزيف انشاد	من الكويت أتينا وهي أغنية
يسمو بها لو تعاصى الموج رواد	آباؤنا طوفوا الدنيا بصارية
كأنها في احتدام الريح أطواد	كل البحار طووها خلف أشرعة

وبيث بغداد حبه وشوقه ويلتفت إلى الوطن العربي يستثير الهمم في عهد
ازدادت فيه الحالكاك سوادا وادهمت الخطوب :

في كل يوم يصب الليل ظلمته في وجه مشرقنا والليل أصفاد
سحائب الليل في يافا تلبدها فهل ستمطر وجه النيل بغداد
عودي تعد بسنا الأقصى منائره وفي رب مصر حتما تورق الضاد

ولم ينصرم عام على هذه القصيدة حتى بدأ العدوان الفارسي على العراق في
الرابع من أيلول ووقف الشاعر ورفاقه يشدون من عضد المقاتلين ويدعون إلى نصره
العراق وعادت معركة ذي قار والقادسية مرة أخرى واتخذها الشعراء رموزا
يستلهمون منها أصدق الشعر وأروع ووقف عبدالله العتيبي عند قصيدة الأعشى في
معركة ذي قار واستوحى منها قصيدة «من تداعيات أبي بصير الأعشى» وابتدأها بمطلع
قصيدة الشاعر القديم :

كانت وصاة وحاجات لنا كفف لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا
وضمنها بيتا آخر للأعشى :

لو أن كل معد كان شاركننا في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف
وكانت قصيدة العتيبي من أوائل القصائد التي انطلقت في بداية الحرب وكان
لها صدى في الكويت والعراق لما فيها من دعوة إلى القتال للذود عن البوابة الشرقية
للوطن العربي ولما فيها من دعوة الأخوة للوقوف إلى جانب العراق، ومن استشراف
للنصر الأكيد :

أو أن كل معد أينعت غضبا بسيف بغداد آن البغي يعتسف
حين أشرأبت بنا بغداد شاخحة تعانق الشمس لما اشتدت السدف
شادت على الشرق بابا من تشوقها كل الشموس على أعتابه تقف
أن الفرات إذا جاشت غواربه فألف أرض في الطوفان ترتجف
أي لأبصر في بغداد ألوية تخضر شوقا لها فرسان من سلفوا
أي لأسمع في الأصداء جلجلة أحفاد ذي قار يطفي نارها الخلف

أنى لألمح فى الأفاق ثانية أحلام كسرى مع الإيوان تنقصف
وصدقت رؤيا الشاعر فقد أطفأ العراق أحقاد الفرس وهذ إيوان كسرى من
جديد وولت أحلام المعتدين أدرج الرياح وتحطمت آمالهم البائسة على صخرة
العراق العظيم . وكانت فاجعة فلسطين تؤرق الشاعر، وكانت جراح لبنان تقض
مضجعه، وكان اختطاف الطائرة الكويتية «الجابرية» جرحا عميقا فى نفسه انفجر فى
قصيدة «برقية من مخطوف كويتي إلى خاطفه» وقد عبر فيها الشاعر عن مشاعر أسرى
الطائرة خير تعبير وصور موقف المخطوف البطولي وهو فى ضيق الأسر، ولكنه - وهو
العربى - لا يخشى ما يبيتته الحاقدون والشعوبيون للكويت وموقفه المشرف من الحرب
العراقية الإيرانية:

يا عدو البشرية

يا صنيع الهمجية

يا بقايا آدمي لفظته الأدمية

خاطفي يا أيها المخطوف من كل مزية

يا أداة الموت يا طعنة حقد بربرية

لست حرا أنت مخطوف معي فى الجابرية

ويصور الشاعر أمل المخطوف بفك قيده وعودته إلى وطنه وأهله وهو مرفوع الجبين:

خاطفي يا أيها المخطوف من دنيا البرية

أنت يا مسكين لا تعرفني

فأنا زهرة الشوك ونيران الحمية

فالكويتيون فى يوم الفدا

يرخصون الروح للدار الأبية

ويوميء إلى من وراء عملية الخطف إيماء أوضح من التصريح:

خاطفي يا أيها المخطوف من دنيا البرية

أنا أدري مصدر الداء وللقول بقية

وحركت مشكلة «المناخ» مشاعر العتيبي فصور المأساة أروع تصوير في قصيدة «بائع الوهم» وألقى اللوم على المتفعين الذين لا تهمهم مصلحة الوطن والشعب، وكل ما يعينهم أن يملكوا الملايين، وطلب من الطيبين الأخيار أن يهدموا الأطلال لئلا تكون مناعب للغربان، وأن يعيدوا إلى الكويت نقاءها:

يا سادتي الأخيار ان الحق - جل الحق - أغلب
هدوا الطلول لأنها ستكون للغربان منع
ردوا الكويت نقية ردوا الكويت لمن تغرب
ان الحضارة غاية لكنها أقسى وأصلب
ان الكويت جميلة وسماؤها للفجر أرحب

وتتردد في الديوان نسمات السحر ولهب الحب ومكانم اللوعة والعذاب، فالشاعر وهو ذو حس مرهف تهزه العواطف وتسري في دمائه نسمات الفجر فينطلق عازفا على قيثاره الحب مصورا لوعته وعذابه وسهره وضناه. ولم يكن العتيبي بعيدا عن الحب فقد مسَّ شغاف قلبه وتغزل وهو في شبابه وعنفوان رجولته، وكانت المرأة بعض ما أوحى إليه من شعر عف يذكر بشعر العذريين في عهد نقاء الصحراء وطهارتها. غزل العتيبي رقيق وقد شهدت مولد بعض ما نشر في «مزار الحلم» ومالم ينشر، والشاعر بارع في التصوير وقد وظف الصور المجازية في رسم الصور الكلية، وذلك بإقامة شبكة علاقات جديدة بين الألفاظ، فلفظه «كسرة» تطلق على قطعة الخبز الصغيرة ولكن الشاعر ربطها بالعشق:

أخي وصديقي

حديثي عنك

وأنت تقاسمني والصحاب في كسرة

العشق للحظة المبتغاة

وهذه من قصيدة ودع بها صديقه الدكتور محمد حسن عبدالله الذي عاش في الكويت ردحا من الزمن وزامل الشاعر في رابطة الأدباء والجامعة. وكرر المجاز نفسه في قصيدته التي وجهها إلى صديقه الشاعر يعقوب السبيعي:

قاسم الناس كسرة العشق حتى ذاب شوقا لعالم لا يطاق
والناس يتقاسمون كسرة الخبز، ولكن الشاعر أبى إلا أن يجعل المودة والحب
أساس الحياة وأن يتقاسم الناس خبز المحبة والوفاق، وجعل الشاعر للحسن بحيرة
ساقه إليها قدره:

بحيرة الحسن لم أقصد شواطئها لكن أشرعتي قد ساقها قدري
ويضفي على بحيرة الحسن صفة الإنسان يستقر في عينيها قلبه :
بحيرة الحسن في عينيك موطنه قلبي الذي هام بالترحال والسفر
ونقل موجة البحر إلى النور:
يا موجة النور قلبي في مسائككم عطشى أزاهيره للنور فانكسري
وجعل للعطر غيمة تضوع:
قد أينع الشوق في الأعماق فانسكبي يا غيمة العطر في قلبي وفي بصري

ووظف الكناية فعبر عن صنعاء بأم بلقيس :
يا أم بلقيس ما الشكوى بنافعة لكنه الصبر مثل القلب ينفطر
وكنى عن بغداد بـ «بنت دجلة» :
يا بنت دجلة أدمنا تسولنا خلف الحوادث نبكي عهد من سادوا
وبـ «هبة النهرين» :

ما ضر يا هبة النهرين لو سقيت من فيض نهر ك صحراء ووراد
ومن وسائل تصويره الاستفهام، وقصيدة «من» تقوم على هذه الوسيلة وهي
من الأساليب المعروفة في اللغة العربية، وقد رسم الاستفهام حيرة الشاعر وصور
لا أدريته وهي «لا أدري» قصد إليها قصدا :

من سرق البحر من السندباد وحرّم الفجر على شهرزاد
من خنق البدر بقلب الدجى لكى يوارى نجمة تستباح

الشاعر يعرف الجواب ولكنه مضى يصور هذه اللأدرية موضحا ما آلت إليه الحال، ويشع ضوء الأمل في نهاية القصيدة ويشر بميلاد جديد:

يا راحلا طوّف شتى الدروب كعاشق تخشى هواه القلوب
قد تنكر الدرب الخطى انما الأرض حبلى والأماني لقاح

والتضاد من وسائل التصوير، وفي قصيدة «أصل وهوامش» لochtان، تمثل الأولى الشاعر الذي حمل هموم أمته على عاتقه ومضى يسعى من أجل رفعتها وتحقيق ذاتها، وهو زاهد لا يريد نفعا ولا يتسابق إلى اقتسام الغنائم:

بلى أنت ألصقهم بالجذور

وأولهم بالحضور

وآخرهم في اقتسام الغنائم

في يوم حب الظهور

ويظل هذا الشاعر كالشمس لا تعرف الانطفاء وكالبرق لا يقبل الاحتواء، وكالغيث يعطي ويقدم الخير لأبناء وطنه. وتمثل اللوحة الثانية الشاعر المتلون الذي يهتف مع الجماهير ويعكف على ملذاته إذا ما جنّ الليل، انه شاعر زور المشاعر والأحاسيس ونطق بما لا يؤمن به وشم أمته ودنسها بألفاظه البذيئة، ولكنه استطاع بنفاقه أن يرتفع على الأكتاف وأن تفرش الأرض له حريرا:

سلوا شاعر الكدح والبؤساء

من أين جاء

بتلك الغيوم التي حملته

لأعلى العواصم

أعلى الفنادق

أحلى النساء

ليكتب فوق ضفائره من

نشيد الفداء

وهذا تلميح أوضح من التصريح ، وزاده المقطع الأخير وضوحاً وجلاءً .
واللوحات التصويرية كثيرة في «مزار الحلم» فالريبة والخوف تظهر في :
يا حدود المني وبامبتداها يا جلاء تصبو إليه الحسان
آه لوتدركين مأساة ظني ان دنيا الظنون حرب عوان
من لظاها تخشى الكروم الدوالي وبأطيأرها تشك الجنان
وأي سوء ظن أعظم من خوف الكروم من الدوالي وشك الجنان بأطيأرها؟
ورسم للاستحالة صورة فنية :

فهل أستطيع
ومن يستطيع
فمن يجمع العمر في لحظتين
ومن يسكب النهر في قطرتين
ومن يحجب البدر في داره
وقد بات في كل عين سنه
ورسم لموت الأمم صورة تثير الفزع وتبعث الألم في النفوس :
أتدري بماذا تموت الأمم؟
وما دربها لمدار العدم
إليك وصايا إله العدم
لاتباعه في زوال الأمم
بداء التلون والانكفاء
وترك القيادة للأدعياء
ووصف الطواويس بالكبرياء
وحمل المباخر للأوصياء
وحمل الرؤوس على الإنحناء
وقطع العلاقة مع حرف «لا»

هذه صورة لسقوط الأمم لم يأت بها الشاعر بأسلوب النصائح والحكم وإنما رسمها رسماً لتدل على الهدف الذي سعى إليه، ولو جاء بها على سبيل الحكمة والموعظة لتهافت المعنى وسقطت القصيدة. وإن عبدالله العتيبي شاعر عرف طريقه فلم يقلد القدماء أو المحدثين، ولم يقع في الألفاظ الرنانة والعبارات الهزيلة والصور السقيمة والخيالات المريضة، وإنما ارتفع وسما بشعره فكان عربي الوجه واليد واللسان.

هذه جولة في ثلاثة دواوين حديثه لشاعرة وشاعرين من الكويت، وقد أريد لها أن تكون قراءة تدوّق ورصد ملامح. وقد اتضح أن الثلاثة عبروا عن ذاتهم أحسن تعبير وحملوا هموم وطنهم وأمتهم، وكان لهم موقف مشرف من أحداث الكويت وموقف عظيم من أحداث الأمة العربية ولا سيما العدوان على العراق وفلسطين ولبنان، وكان لهم حنين دافق إلى اليمن ومواطن العرب. لقد اتفقت أهدافهم لأنهم يمثلون الطليعة العربية في هذا الزمن الفاجع ولكن أساليبهم الفنية اختلفت فكان لكل شاعر أسلوبه وطريقته في التصوير، وهذا دليل على تفردهم وإن لكل منهم صوتاً شعرياً ينم على صاحبه ويشير إليه.



ديوان جمال الدين القفاص

الجزء الأول والثاني

تقديم وتحقيق: خالد سعود الزيد

الكويت

١٩٨٩



بنية اللغة الشعرية

بقلم الدكتور علوي الهاشمي
جامعة البحرين - كلية الآداب

يهدف هذا المدخل النظري إلى تبيان حقيقة اللغة الشعرية ووظيفتها البنائية في دراسة النص الشعري . وهذا يعني أنه مدخل منهجي يقترح تصورا لدراسة بنية اللغة الشعرية وتنزيلها منزلتها الصحيحة بين أبنية النص الأخرى، ورؤيتها ضمن دورها التفاعلي في نسيج شبكته المتداخل . فبين بنية اللغة الشعرية وكل من بنية المضمون (عاطفة وفكرا) وبنية الإيقاع (إطارا وتكويناً) علائق دقيقة متداخلة ينبغي أن تجل أمام المنهج النقدي (البنوي بصفة خاصة) لدراسة النص الشعري، كما أن بنية اللغة الشعرية تمثل مركزاً مكثفاً يتقاطع فيه كل مكونات النص الشعري وخصائصه الأسلوبية، فيها وبوجودها يكون مضمون النص شعريا ويكون إيقاعه شعريا . وكأنما هي قانون الشعر الأساسي، وهي كذلك . فغيرها لا يكون للشعر وجود أصلا . إلا أن تجليها في النص الشعري لا يمكن أن يتم بمعزل عن بقية أبنيته ومكوناته . وهذه هي أبرز أشكالياتها التي ينبغي على النظر النقدي أخذها في الاعتبار .

إلا أن لبنية اللغة الشعرية أشكاليته الذاتية الخاصة بها باعتبارها روح النص العارية التي تحاول أبنية النص الأخرى تجسيدها أو التجسد بها. وهي أشكالية ثنائية تتمثل في تجاذب طرفي التخيل والتركيب وتقاطعهما في مركز توتري يشد نحوه، منتجا، كل تقاطعات النص وأشكالياته الثنائية على مختلف أبنية النص ومجالاتها الداخلية والخارجية. فالتخيل هو مجال بنية اللغة الشعرية الداخلي وهو كذلك «روح الروح» في النص إن صح التعبير، لأن به تنكشف حركة الذات الشاعرة خاصة على مستوى الصورة الشعرية واستخدام الرمز. ويمثل التركيب مجال بنية اللغة الشعرية الخارجي وقانون الضرورة الأول الذي ينكشف بواسطته ومعه مجال التخيل. ففي خصوصية التركيب تتجلى خصوصية التخيل ومن ثم خصوصية الذات الشاعرة أي خصوصية الأسلوب الشعري. إلا أن ذلك لا يتم إلا بمكابدة اللغة وقوانينها العامة في محاولة لتحويلها إلى كلام مخصوص، فهو بمثابة زرع لغة في اللغة أو بمثابة توليد اللغة بالكلام. وهذه هي إشكالية اللغة الشعرية المتميزة. إلا أنها إشكالية تعيد إنتاج نفسها في جميع مستويات النص الشعري وأبنيته المختلفة. وليس هذا مجالا لتبيان كل ذلك. وما يعني هذا البحث هنا، هو إنتاجها من ثم، لتلك الإشكالية التقليدية (القديمة الجديدة) المتمثلة في ثنائية الشكل والمضمون، كما أنها في الوقت نفسه تقترح حلا نهائيا لهذه المشكلة التقليدية بتحويلها إلى إشكالية يسودها قانون الجدل فيما يسمى في الدراسات الحديثة بالشكل الداخلي والشكل الخارجي للنص الشعري.

ولا يتسنى لبنية اللغة الشعرية تحقيق هذه المسألة إلا عن طريق قانون العدول الذي هو بمثابة المحرك لتحولات النص من سكون البنية إلى فضاء الأسلوب ومن حيز اللغة التقريرية إلى حيز كل من التعبير والتصوير فالترميز. وهي تحولات تدرجية متطورة ينكشف بواسطتها قانون الهدم والبناء ذو الطبيعة الحية في النص الشعري الواحد وفي التجربة الشعرية العامة. وينبغي التأكيد، أخيرا، على أن جميع القوانين التي تنتجها بنية اللغة الشعرية، يمكن إعادة إنتاجها أو ملاحظة ذلك في بقية أبنية النص الأخرى، بما في ذلك قانون العدول نفسه. إلا أن المجال هنا لا يتسع أيضا لتبيان هذه الملاحظة ذات الطبيعة البنيوية الكلية.

ويبقى لبنية اللغة الشعرية، بعد ذلك كله، مكانة متميزة بين أبنية النص الشعري، كما أن لها سحرا خاصا عند الدارسين لها يؤثر في مناهج الدرس وزوايا النظر لديهم مما يكسب بحوثهم عمقا خاصا ويضفي على رؤاهم النقدية طابع الجدة والطرافة. وأهم من ذلك كله تجعلهم ينظرون إلى النص الشعري، أو التجربة الشعرية، نظرة شمولية، أي في إطار المنهج البنيوي المتكامل الذي يعتبر النص كائنا حيا مستقلا بذاته ومكتملا بمكونات حياته. ويطمح هذا البحث الصغير إلى المساهمة في ذلك الجهد المبذول. وإلا فحسبه إن حاول ذلك.

١ - بنية اللغة بين الإيقاع والمضمون:

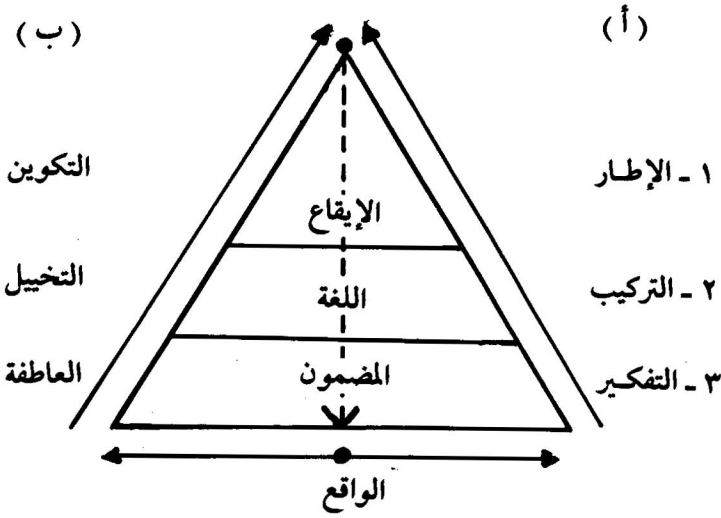
تمثل بنية اللغة في تصورنا إحدى أبنية النص الشعري الثلاثة إلى جانب بنية الإيقاع وبنية المضمون. فهي ضلع في مثلث بناء النص العام. لكنها رغم هذه السمة المشتركة مع البنيتين الآخرين، تتميز عليهما ببعض المميزات والخصائص التي تبرر وجودها في مثلث العلاقة النصية، وتجعل من ذلك الوجود أمراً لا محيص عنه وشرطا لا بد منه لوجود البنيتين الآخرين، فلا وجود لإيقاع إطاري أو تكويني بدون وسيط لغوي، ولا وجود لمضمون عاطفي أو فكري إلا من خلال لغة تعبر عنه، ولهذا يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنه يكسر نظام الإمكانيات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية، ويهدف هذا الكسر بالذات إلى عدد الدلالات الممكنة^(١). وإذا جاز لنا أن نشبه النص الشعري بالشجرة، فإن المضمون جذعها المتين المغروس في تربة الواقع، واللغة أغصانها الحية المتفرعة من قلب ذلك الساق، والإيقاع ورقها الأخضر الطري وزهورها المتفتحة العابقة. ورغم ما في هذا التشبيه من خيال شعري، فإن النص الشعري باعتباره كائنا أو تجسيدا لتجربة كائن عضوي حي، لا يمكن أن يخرج عن قانون الحياة الذي تمثله صورة الشجرة ويمجده واقعا الحي عبر مراحل تركيبها المتصلة النامية في ارتباطها بمنطق الزمان والمكان. وهذا ما يحصل للنص الشعري كغيره من المنظومات الحية بداية ووسطا ونهاية، أي قانونا مكتملا يقاس عليه نموه ويعرف منه نقصه أو كماله وتُتَلَمَّس بواسطته مراحل تطوره وطبيعة حركته.

وليس اعتبارنا بنية اللغة بنية وسطا بين بنيتي المضمون والإيقاع اعتبارا. فبنية الإيقاع، الإطارية على وجه الخصوص، هي أول ما يلفت الانتباه في النص الشعري، حتى وإن يكن السامع أو المتلقي ينصت إلى نص شعري ينتمي إلى لغة لا يفهمها، وذلك باعتبار أن كل عمل أدبي في هو - قبل كل شيء - سلسلة من الأصوات ينبعث عنها معنى^(٢). ولكن بمجرد أن تبدأ ملكة التفاعل والفهم عبر مجالي العاطفة والفكر، تفتح بنية الإيقاع ضرورة على مجالها التكويني ووظيفتها الداخلية الخاصة، وذلك عبر مجال اللغة الشعرية وهنا ينشأ الإحساس المنغم بالشيء.

وهذا ما يجعل الكون الشعري يقوم على ثنائية إشكالية لا محيص عنها هي الحركة والسكون. وهي ثنائية من شأنها أن تتجسد في النص الشعري بشطره إلى بنيتين: بنية داخلية عميقة تتصف بالحركة والإضطراب، وبنية خارجية سطحية تتصف بالسكون والثبات. وليست المعاناة الشعرية في جوهرها سوى إقامة معادلة دقيقة وتحالف ناجح بين طرفي الإشكالية الثنائية ولا يمكن أن يتسنى للشاعر ذلك إلا بتشكيل مجمل النص الشعري وصهر جميع بنيته وعلاقاته وأجزائه، مهما صغرت ودقت، في نار تلك المعاناة الإبداعية.

«الحركة هي الفعل في الحياة العربية والشعر العربي، والسكون يكتسب معناه من سياق الحركة. وهكذا تخلق الإنسان»^(٣). وعلى ذلك يمكن أن نتصور ترتيب أبنية النص الرئيسية الثلاثة ضمن علاقة الأشكال الثنائية، على النحو الذي يوضحه التخطيط التالي، مبرزاً المكانة الوسطى التي تحتلها بنية اللغة بين البنيتين^(٤):





إن حالة التباعد والانفصام الحقيقية التي تمثل جذر الإشكالية الثنائية تكمن في بنية المضمون، حسبما يوضح التخطيط، أي في قاعدة المثلث المتصلة مباشرة بترية الواقع المعيش، وهي حالة لا تتجسد على صعيد فني، إلا عبر لغة وسيطة تقوم بالكشف عنها وتصعيدها في شكل فني يعطيها سمة التوازن والإنسجام المفقود في بنية المضمون وأكثر من ذلك في بنية الواقع. ولا يتحقق ذلك التوازن والإنسجام على الصعيد الفني نفسه، إلا بوصول الحالة الإشكالية إلى مستوى من الإنسجام الكلي المجرد يتمثل في بنية الإيقاع. . وحين تتحقق تلك البنية الإيقاعية في النص الشعري يكون النص قد اكتمل، وتكون التجربة الشعرية قد بلغت ذروة التعبير عن حقيقتها، وتكون الإشكالية الثنائية قد وصلت إلى تحقيق توازنها الحقيقي ومعادلتها الصعبة ووضعها الإبداعي الأمثل. وهو ما يجعل بنية الإيقاع، في هذه الحالة تغذي ما تحتها من البنى بتلك الروح المتوازنة وإيقاع الحالة المنسجمة، تغذية داخلية صميمة تقوم على تأجيج لحظة التوتر وامتصاصها في الوقت نفسه عبر دائرة جدلية حية، قوامها التأجيج وامتصاصه، والمخالفة والمؤالفة، والإشكال والتوازن والهدم والبناء، دون إمكانية الفصل بين أي من الطرفين المتبسين، مما يجعلنا نسمي هذه

المعادلة الصعبة «السكون المتحرك» أو «الحركة الساكنة» نظرا لما يوحيه شكل الدائرة الأمثل من وضع مشابه.

إن بنية الإيقاع ذات الطبيعة التجريدية المطلقة (الزمانية) وبنية المضمون ذات الطبيعة المادية المحسوسة (المكانية)، لا يستغنيان عن بنية وسط كبنية اللغة تكون بينهما نقطة تواصل حية تزوج بين المجرد والمحسوس وتؤاخي بين الواقع والخيال، وتربط الداخل بالخارج والخاص بالعام والزمان بالمكان. وهذا ما يجعل من اللغة في النص الشعري نقطة ارتكاز رئيسية تتجسم فيها عملية الإبداع وتنعكس عليها بقية الأبنية والعلاقات. وهذا معنى «أن القصيدة موضوع لغوي من نوع خاص، واللغة تُوظف فيها على نحو متميز»^(٥). وهو المعنى الذي يؤكد بول فاليري حين يرى أنه «من بين جميع الوسائل المستخدمة لإنتاج الدنيا الشاعرية ولإعادة انتاجها وزيادتها غنى وثراء، وربما كانت أكرمها وأعقدها وأصعبها استخداما، اللغة»^(٦). وبذلك يصبح النص الشعري وكأنه ظاهرة لغوية متميزة، وهو كذلك في حقيقة الأمر، «على أن نفهم من الدلالة لا مجرد المعنى اللغوي المباشر كما كان يفهم الأقدمون، بل جملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانيكية التصويرية والرمزي معا»^(٧).

٢ - بين اللغة والأسلوب

إن اللغة في النص الشعري، دون شك، لا تكتسب كل هذه الأهمية والتميز، إلا لأنها مجلى لخصائص النص ومظاهرة الأسلوبية التي تفصح عن تاريخ الشاعر الخاص وتكشف خصائصه الإبداعية، حيث «يُظهر الشكل أو الأسلوب روح الأثر الأدبي ويحدّد العقلية التي أنتجته، ولا يجوز بحال، الحكم على الأثر الأدبي دون العودة إلى الأداة المادية (اللغة) التي أخرجته إلى حيز الوجود»^(٨).

ويقرر رولان بارت هذا الارتباط العضوي بين اللغة الشعرية ومجلى الخصائص الأسلوبية في قوله «هكذا تتكون تحت اسم أسلوب، لغة مكثفة بذاتها لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب، تغوص في تلك الفيزيكا السفلى للكلام،

حيث يتكون أول زوج من الكلمات والأشياء، وحيث تستقر نهائياً التسميات اللفظية لوجوده^(٩). غير أن بنية اللغة، بهذا المعنى الذي ألح إليه فاليري، تجسد حالة دقيقة ومعقدة وصعبة من العلاقة الإشكالية الثنائية الأساس، وذلك على النحو الذي تصورناه في الشكل التخطيطي السابق. ففي الوقت الذي تغوص فيه اللغة إلى أعماق أشاعر وظلمات نفسه وتاريخه السري الخاص، عليها ألا تذوب في ذلك التاريخ وتفقد تاريخها واتصالها الخارجي وبعدها الاجتماعي، ذلك «أن اللغة في خضم هذا التطور التاريخي وهذه الصيرورة الحضارية لتقف مشدودة إلى قطبين متدافعين، يتجاذبها الأول بدافع الحب الماكرة ويشدها الثاني بوازع حب البقاء اتقاء للإنسلاخ الماحي لرسمها، وليس ما نسميه بحياة اللغة سوى قدرتها على ترشيح الناموس المعدل للنقيضين: أن تتلاءم مع الاقتضاءات المتحددة وأن تبقى على بناها التي تحدد هويتها بين الألسنة»^(١٠). فعلى رأس الإبرة الحاد بين الساكن والمتحرك والخاص والعام والداخل والخارج تكمن، إذن، إشكالية اللغة. لذلك يتأرجح دورها ووظيفتها عند بارت بين ما هو «دون الأدب» وما هو «أبعد منه»، وذلك بفضل ما لها من قدرة على الربط بين تلك الأطراف الثنائية ذات البعد الإشكالي، في نقاط تقاطع خاصة تسمى عادة «الأسلوب» الذي هو خلاصة أي عمل أدبي. «فاللغة، إذن، دون الأدب، والأسلوب يكاد يكون أبعد منه: فهو صور، ودفق، وقاموس تولد كلها من جسم الكاتب وماضيه ثم تصير، شيئاً فشيئاً، الآليات نفسها لفنه»^(١١). وهنا بالذات تكمن إشكالية اللغة المزدوجة، فمن جهة هي صور ودفق وحركة وعمق مضطرب، ومن جهة مقابلة هي قاموس وبنية وثبات وآليات ساكنة، على اعتبار «أن البنية هي مستودع ديمومة ما» حسبما يجب أن نتذكر من قبل بارت^(١٢).

وفي إطار هذا المعنى تغدو اللغة «مؤشر الصراع بين إرادة القانون وحاجات الفرد إلى حرية التعبير»^(١٣). أي أنها الحرية والقيود على السواء، «هذا التباين بين حاجز النحو وحركية اللغة، والصراع بين القاعدة والاستعمال»^(١٤). ومواجهة هذه الإشكالية اللغوية هي من المهام الأولى التي يضطلع بها النص الشعري بصفة خاصة والأدب بشكل عام، فالشعراء والأدباء والكتاب «يخرجون إلى العالم لكنهم

يحدون في طريقهم حاجزا رقيقا غير مرئي ولزوجة تمسك بهم ولا يستطيعون اختراقها: اللغة»^(١٥) ومع ذلك فإنه لا مناص أمام الشاعر الحقيقي من اختراق حاجز اللغة باللغة نفسها، أي تأسيس لغة خاصة في اللغة العامة. وتلك هي مظاهر الانزياح والعدول والخصوصية الأسلوبية. أو «أصالة الأسلوب» كما يطلق عليها بعض اللسانيين^(١٦) والتي هي (شعرية) لغته وتستند بدورها إلى (شاعرية) صاحبها. «أن الأديب الكاتب بجهد الخالق، يتحرر من (الصيغ) الجاهزة و (التركيب) الشائعة وفي الوقت نفسه يوجد مفرداته، وجمله، وأسلوبه»^(١٧).

ويمكن بعد ذلك كله استخلاص تعريف للأسلوب يجمع عليه التفكير اللغوي المعاصر وهو أنه «طريقة خاصة في تأليف عناصر اللغة»^(١٨). مع ضرورة التأكيد على الثنائية الإشكالية الناجمة عن تجلي مظاهر الأسلوب والثاوية أساسا في طبيعة اللغة ووظيفتها الشعرية بصفة خاصة كما سنين. فالأسلوب هو المساحة الوحيدة التي يمكن للشاعر أو المبدع أن يتحرك فيها بحرية ضمن نطاق بنية اللغة وقيودها، مادامت اللغة بناء مفروضا على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمل تأدية المعنى وحسب. بل ينبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب»^(١٩). غير أن هذه المساحة من الحرية المتمثلة في تحقيق الأسلوب ضمن بناء اللغة المفروض خارجيا، سرعان ما تتحول إلى قيد أو شرك تنصبه اللغة في طريق الشاعر الذي «أحيانا، يكون مقهورا على يد أسلوبه (أسلوب الذي هو ليس بأسلوبه ولكن أسلوب حقيقته، فالشاعر ليس لديه أسلوب). . .»^(٢٠). فمجرد أن يتحقق الأسلوب يصبح جزءا من اللغة، أي جزءا من البناء المفروض. وهكذا تصبح الحرية المتحققة قيда جديدا يجب التحرر منه، وتغدو الوظيفة الأسلوبية بنية لغوية ينبغي كسرها وتجاوزها. وهذا هو معنى قول الشاعر الفرنسي المعاصر غيغيفيك GUTILLEVIC «إن الكفاءة (العالية) في استعمال اللغة تشكل خطورة للشاعر، فعوضا عن أن يرتعش أمام لغته يصبح يعمل بها كالنجار»^(٢١).

وهنا بالضبط تكمن إشكالية الأسلوب باعتباره روح اللغة المتجسد والمتجدد في الوقت نفسه. وهي إشكالية نابعة من قانون العلاقة المزدوجة بين الهدم والبناء والثبات والتحول أو السكون والحركة الذي تنطوي عليه كل المنظومات الحية. وهو أكثر ما يتجلى، بالنسبة إلى العلاقة بين الأسلوب واللغة، في وظيفة اللغة الشعرية التي تحرص على تحقيق الأسلوب والمهرب منه في الوقت نفسه. ذلك «أن الشاعر يستخدم، أو يتبنى، أو يقلد إيقاع حقبة - أي أسلوب عصره ولكنه يعمل على تحويل كل هذه العدد، ويحقق عملا فريدا في ذاته»^(٢٢).

وهكذا يموت «الأسلوب» بمجرد ولادته بعد أن يعطي النص الشعري شهادة ميلاده الحقيقي ويمنحه صفة الديمومة، لينظر النص الشعري شاهدا بذلك على حضوره الغائب وحياته الميتة وحركته الساكنة، لأن «الشاعر يتغذى من الأساليب التي لا تكون قصيدة، بدونها، غير أن الأساليب تلد وتتنافى وتموت أما القصائد فتظل، وتشكل كل واحدة فيها وحدة مكثفية بذاتها، مثالا منعزلا لا يتكرر»^(٢٣). ولكن ربما طبيعة هذه اللغة الشعرية التي تكمن في تربتها إشكالية الأسلوب وجوهر البنية اللغوية؟

٣ - اللغة الشعرية: المفهوم، المكونات، الوظيفة

تمثل اللغة الشعرية في إظهار روح الأثر الأدبي، وتجسيدها في مظهر أسلوبى أو شكل فني أو جسد لغوي خاص يتجاوز قليلا أو كثيرا البنية المتحققة، ويضيف إليها جديدا تنتقل بواسطته من موقعها القديم إلى موقع أكثر تقدما في سياق اللغة التاريخي والاجتماعي والفني. «ولئن ظلت اللغة بين ظهرانينا متحررة من الماضي فلأنها كانت تتجدد باستمرار وستظل كذلك في المستقبل ما دام الشعراء يدفعون بها إلى الأمام، وإذا لم توهب أية لغة مثل هؤلاء الشعراء الذين يعملون على نضارتها ونضجها بالمواءمة بين أساليبها وألفاظها وبين روح العصر، وتوليد صور مغايرة يشتقونها من إحساساتهم التي تغاير بالضرورة أو يجب أن تغاير إحساسات من تبعوهم فإنها لا محالة ستصبح فقيرة عاجزة، بل ستصبح مجرد كلمات خاوية ميتة لا رواء فيها ولا حياة، وستصير حتما إلى الجمود والتحجر»^(٢٤).

إن هذه الوظيفة التغيرية أو التويرية التي تقوم بها اللغة الشعرية^(٢٥) عن طريق مظاهر الإنزياح الأسلوبية. تنأى من انطواء اللغة الشعرية على أس العلاقة الإشكالية المزدوجة ونبضها الحي الراكض في جسد اللغة. ويتمثل طرفا هذه الإشكالية في ما سبق أن أطلقنا عليه حركة الذات من جهة وسكون الواقع المحيط بها من جهة ثانية. وهو ما حاولنا تتبعه في بحث آخر عبر علاقة الوزن بالقافية^(٢٦). وتتجسد هذه الثنائية المتلازمة في مصطلح اللغة الشعرية نفسه. فاللغة «الموصوفة» بناء خارجي مفروض، كما أشرنا، في حين أن صفتها «الشعرية» الملابس لها حركة داخلية حرة. وكل تجسيد شعري أو بناء فني هو عبارة عن محاولة لتحقيق هذه المعادلة الصعبة بحيث يتم التوازن الأمثل لا على صعيد اللغة الشعرية فحسب، وإن تكن هي منطلقه وجوهره، بل على صعيد مجمل أبنية النص وتراكيبه وأجزائه. وهنا فقط تكون اللغة الشعرية قد أدت وظيفتها الجوهرية كروح حي تدب حركته في كامل جسد النص الشعري، خالقة تلك الدورة الدموية الحية التي تصورناها في الشكل التخطيطي السابق. وهو بالضبط ما يخلق للنص الشعري أسلوبه الخاص أي وجوده المتعين وشخصيته المستقلة، مادام الأسلوب ليس إلا استعارة أي معادلة بين البنية الأدبية والبنية اللحمية للكاتب^(٢٧). وهذا معناه أن بنية اللغة الشعرية تتكون من حدين متلايين، كغيرها من أبنية النص الأخرى التي تندرج جميعها ضمن قانون الثنائية الأساسي مما يوضحه الشكل التخطيطي المذكور. وقد أطلقنا على حدي البنية اللغوية اسم «التركيب» للخارجي المتجسد. واسم «التخييل» للتكويني الداخلي المتحرك. وهما حدان لا يمكن التذليل على وجود أحدهما إلا بوجود الآخر فيه. في إطار التجربة الشعرية الحية. أما اضطرارنا للفصل بين الحدين المتلايين، فأمر يدخل في باب الضرورة المنهجية التي تشبه إلى حد كبير عملية تشريح الجسد الحي وهي عملية لا تتم إلا بواسطة التخدير، أي الفصل، ولو المؤقت، بين البنية والوظيفة أو الجسد والروح. وذلك أمر لا مفر منه على صعيد أية عملية تحليلية.

٤ - التركيب والتخييل :

لقد أصبح من اليسير، بعد الآن، الزعم بأن الروح والجسد وكذلك التركيب

والتخيل، شيء واحد وشيئان في الوقت نفسه. ففي حالة الحركة والحيوية والفعل يمثلان كيانا واحدا يُستدلّ فيه على الداخلي المستتر بالخارجي المحسوس ضمن تقاطع زمكاني واضح أو وضع إشكالي حي. وهنا نكون أمام البنية والوظيفة معا، أي أمام السكون المتحرك، والحركة الساكنة. أما في حالة الانفصال بين طرفي الإشكالية الحية، لسبب أو لآخر، فإننا، نحن المعانين أو المتلقين أو المشرحين، ندخل طرفا في الإشكالية المزدوجة معوضا لغياب هذا الطرف أو ذاك. وهذا ما يجعل الناقد أو المتلقي للأثر الأدبي يبذل جهدا متواصلا من أجل تقمص روح النص وإظهارها مجسدة في الشكل الذي يتقراه. وكأنما هو يقوم بعملية إعادة إنتاج متواصلة لمنظومة النص الأساسي، حرصا منه على بقائها واستمرارها الحي. ويتطلب ذلك الفعل المركب، والإشكالي بالضرورة، قدرا من «التخيل» و«التركيب» يتوسل بهما في الدخول على النص الشعري، وإكتشاف لغته الخاصة وأسلوبه المتميز. وهو ما يجعل النص حيا فينا ويجعلنا أحياء في النص، يبحث كل طرف في الإشكالية عن طرفه الآخر المكمل له.

إن التركيب والتخيل هما طرفا إشكالية اللغة الشعرية، باعتبارها جسدا لغويا منعجنا ومتشكلا بطريقة خاصة وأسلوب متميز. فبين التركيب والتخيل تكمن فجوة أو مسافة توتر وحركة مضطربة، لا تستقر على حال أو وضع إلا وتعود إلى توترها واضطرابها بحثا عن حال جديد ووضع مغاير. فالتركيب بناء لغوي خارجي مفروض على الصعيد النحوي والصرفي والدلالي تمثله القاعدة ويعبر عنه حاجز النحو فهو متصل ببنية المجتمع ولغته وتقاليده اللغوية والأدبية والعامة، ومن ثم فهو عنصر مطابق، على الصعيد الإبداعي، لعنصر الوزن، وإن يكن أقل منه تجريدا لإرتباط التركيب اللغوي بالحقل الدلالي والمستوى المفهومي، ولإقترابه من الواقع المرجعي المتصل مباشرة بتجربة الإنسان المعيشة وبمضمونها العقلي ومنظوماتها الفكرية الواضحة كما يتضح ذلك من الشكل التخطيطي المشار إليه سابقا. في حين يعني عنصر التخيل وظيفة داخلية حرة وفضاء تكوينيا شاسعا وجوحا تصوريا سامقا وكأنه بذلك يعبر عن كتلة ملتهبة من العواطف والرغبات والأشواق والأحلام والذكريات

الخاصة، وهو ما يُعبر عنه على المستوى الألسني «بالخافات» أو «الحواشي» أو «ذلك الضرب من الجرس الشخصي»^(٢٨). أي أنه حركة الذات الشاعرة كما أطلقنا عليه في سياق هذا البحث. وهو ما يتطابق في إطار تصورنا المنهجي، حسبما يوضحه الشكل التخطيطي المذكور، مع الإيقاع التكويني ووظيفته الداخلية، وإن بدا التخيل أقل تجريدا وخفاء من شبح الإيقاع، لما يتسم به من قرب والتصاق بالمضمون العاطفي المتصل بتجربة الإنسان المباشرة مع الواقع المعيش، حيث لا يكاد يتوقف الإنسان عن ممارسة التخيل والحلم كلما شعرت نفسه بحصار الواقع وخشونته «ولولا الحلم لشخنا قبل الآوان» حسب رأي الشاعر الألماني نافاليس^(٢٩) لذلك «ينبغي أن نحلم»، كما يقول لينين الذي كان يعرف أن الحلم هو الحياة بالفعل^(٣٠) وهذا ما جعل الحلم في نظر هربرت ريد يأخذ مركز الأهمية في عملية الخلق الشعري، باعتباره مصدرها الأول^(٣١).

لا مناص إذن من انطواء بنية النص الشعري اللغوية على كل من عنصري التركيب الخارجي والتخيل الداخلي. وهو انطواء ذو بعد إشكالي كما ذكرنا^(٣٢)، أي متقاطع وذو طبيعة جدلية تجعل من العنصرين وحدة متماسكة وتصنع من خيوطهما المتشابكة نسيجاً محكماً من شأنه أن ينتج في نقاطه الإشكالية المتقاطعة ما أسميناه بمظاهر الأسلوب وخصائص اللغة المتميزة «وهذه الظاهرة هي التي يلج عليها كل الأسلوبيين المعاصرين مما يجعلهم يعرفون الأسلوب بأنه الانتظام الداخلي لأجزاء النص في صلب علاقات متألّفة تحددها نوعية بنيته اللسانية. وهو التعريف المفضي إلى اعتبار الأسلوب المحل الهندسي لنقط تقاطع محورين اثنين: أحدهما عمودي وهو محور الاختيار وثانيهما أفقي وهو محور التوزيع»^(٣٣).

وهذا يعني أن وجود العنصرين التخيلي / الذاتي والتركيب / الموضوعي ليس كافياً وحده لخلق لغة شعرية أو لتشكيل جسد لغوي منعجن في النص الشعري، بل لا بد من عملية الخلق نفسها وفعل التشكيل عينه، وإلا كان ذلك الوجود الثنائي عبارة عن خطين متوازيين لا يلتقيان ولا يتقاطعان ولا ينتج عن وجودهما أي تشكيل فني أو خلق إبداعي، نظرا لغياب الحس الإشكالي ومسافة التوتر بينهما، خاصة إذا ما

نحن نذكرنا أن كلا العنصرين يؤلف جوهر إشكالية الذات الشاعرة مع واقعها. فالتخييل الذي لا يتجسد في صورة تركيبية ولا يزيح عن إطارها الواقعي قليلا أو كثيرا من علاقاته المألوفة فيفسح مكانا لعلاقات جديدة، ولا يمكن أن يعتبر تخيلا إبداعيا أي جزءا من اللغة الشعرية. وكذلك التركيب الذي يبقى جامدا صلبا كالصخر لا يتشقق عن مسافات خضراء وعلاقات جديدة تعبر عن حركة الذات وتفصح عن سمو الخيال وتكشف طاقاته الإيحائية، لا يمكن اعتباره تركيبا إبداعيا أي جزءا من اللغة الشعرية.

إن فعل المزاوجة بين عنصري التخيل والتركيب شرط أساسي من شروط الخلق الفني والإبداع الشعري وتأسيس بنية اللغة الشعرية. ويؤكد هذه الحقيقة الشرطية ما تقوم به اللغة الشعرية، من وظيفة مزدوجة متميزة في تشكيل العلاقة بين الشكل والموضوع، وخلق ضفيرتها الجمالية الحية وشبكته المتناسجة في إطار مجمل أبنية النص الشعري، مما يجعل ثنائية الشكل والمضمون، باطلة إن لم تكن ثنائية إشكالية متقاطعة، أي حركة تتزاح عن السكون الثابت وتتحول عنه لتخلق سكونها الخاص: السكون المتحرك أو البنية الموظفة.

إن مثل هذا العدول المضموني التشكل هو ما يمكن أن يشير إلى وجود عنصر ثالث خفي بين طرفي ثنائية الشكل والمضمون، هو عنصر «الإشكال» نفسه... ، أوالفجوة: مسافة التوتر، كما يسميه بعض الباحثين المعاصرين^(٣٤)، والذي نخاله سوى اللغة الشعرية أو خصائص الأسلوب ومظاهر التميز، أو ما نسميه أحيانا «السكون المتحرك» الذي هو أكثر من مجموع عناصر المزج والتركيب. إنه عملية المزج وحالة التركيب نفسها، أو ما يسمى بكيمياء اللغة في نقدنا الحديث^(٣٥).

٥ - الشكل والمضمون:

يعد النص الشعري، على صعيد الواقع، تعبيرا ناجزا متطابقا مع مجتمعه زمانا ومكانا^(٣٦) وعلى صعيد النص الشعري نفسه يمثل الشكل تعبيرا متطابقا مع موضوعه. وبذلك نكون إزاء ثلاثة مستويات مترتبة يعبر كل منها عن الآخر بطريقة

مختلفة: الواقع ← الموضوع ← الشكل. فالواقع قائم بذاته. ويعبر عنه فنيا في النص الشعري عنصراً الموضوع وهو أمر لا بد منه، إذ لكل نص موضوعه. فحضور الواقع في الشعر هو حضور من خلال وسيط هو الموضوع. وهذا الموضوع يتحول ضرورة إلى شكل. والشكل من ثم تعبير أو صياغة لموضوع يعبر بدوره عن واقع. ولكن الموضوع في النص الشعري غيره في الواقع. فهو في الشعر يتحول إلى مضمون، فهو مجموع ومنصهر ومحاط ومعبر عنه بشكل، أي أن الموضوع يتحول في النص الشعري إلى شكل، وذلك أن الموضوع الفني أو الشعري هو شكله. وتقوم اللغة الشعرية بذلك الدور الوظيفي، من خلال المضمون وحركته الإشكالية المزوجة بين العقل أو التركيب أو البنية من جهة، والعاطفة أو التخيل أو التكوين. الداخلي من جهة ثانية، ويمكن التحقق من صدق هذا التسلسل المتصاعد من الواقع ← الموضوع ← المضمون ← الشكل، رغم ما فيه من آلية واضحة، لو نحن حاولنا الرجوع به تنازلياً من الشكل إلى الواقع، حيث نلتقي بما يطلق عليه في بعض الدراسات الأدبية «الصورة الجذرية» التي هي «صورة التعبير الأدنى الذي يبدو غير شعري، أما لأنه مألوف جداً أو مستعمل جداً أو لأنه معروف على الصعيد التقني أو العلمي» (٣٧). وتفسير ذلك يكمن في «أن الصورة الجذرية تأخذ الأداة المجازية كشيء يخلو من التداخليات الانفعالية الواضحة، مما يمت بصلة إلى الحوار النثري أو المجرد» (٣٨).

وهذا يعني أن لكل شكل مضموناً يُحسّ عبر مجاله العاطفي والفكري، مهما يكن غامضاً، كما أن لكل مضمون موضوعاً منتزعا من الواقع، داخليا كان أم خارجيا. وحين نحيل الموضوع إلى الواقع، أي خطوة إلى الوراء، إلى الأسفل، حيث الأصل، فإنه حينئذ يتحول إلى مواد وقوانين جافة وعلاقات صارمة ميكانيكية، لا إنسانية، وإن تكن أساساً من صنع الإنسان: اقتصاد، سياسة، ثقافة، دين، اجتماع، مصالح، طبيعة... إلى غير ذلك، تماماً كما تُردّ أية مادة كيميائية متهاسكة إلى عناصرها الأولية في مختبر للكيمياء، بحيث تفقد شكلها النهائي التام، كالوردة مثلاً حين تتحول على يد عالم النبات إلى مجموعة من ألياف، وألوان وعصارة

ورائحة، ثم تحلل هذه المواد إلى عناصر أكثر أولية، ينتهي بذلك، وربما إلى الأبد، شكل الوردة الجميل بألوانه ورائحته وحضوره المفعم بالشاعرية والحبور، والعكس صحيح كذلك. فحين ندفع بذلك الموضوع الواقعي المحسوس والملموس (الوردة) خطوة أو خطوات إلى الأمام، إلى فوق، حيث السماء والفن والشاعرية والتخييل، تصبح الوردة - الموضوع حينئذ مضمونا أي واقعا فنيا، حيث يغدق التمثل الفني بعناصره الفكرية والعاطفية والتصويرية ذات التركيب الخاص، عليها قيمة أخرى تجعلها أكثر سموا وأعماق وجودا وأشد تكاملا من وجودها الواقعي السابق، وإن تكن تلك الصفات الواقعية متضمنة فيها ضمن بعض خصائصها على الأقل الموجودة فيها بالقوة، كاللفظ اللغوي لاسم (الوردة) مثلا، وهنا تتحول الوردة من موضوع واقعي محدد بزمان ومكان، إلى موضوع فني غير محدود بزمان أو مكان. إنه الواقع قد تحول فنا. والمنتهي صار إلى لا منتهى، والمتحول إلى ثابت، والمتحرك إلى ساكن.

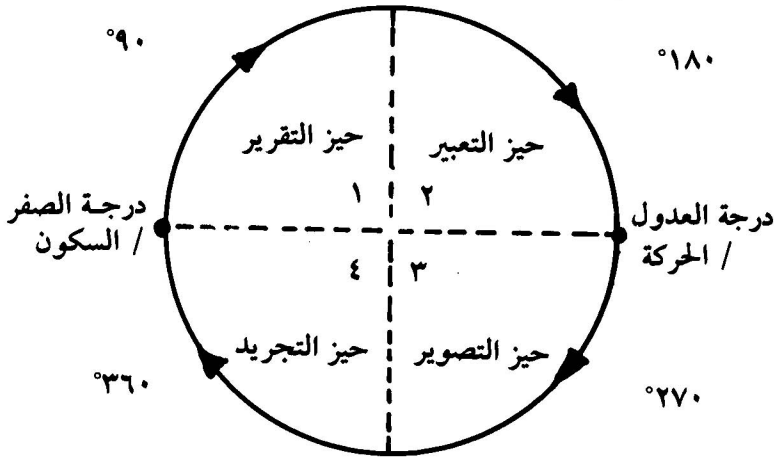
وهنا، فقط، لا تعني النقائص معناها ولا المختلفات من الأمور صفاتها حيث تكون كل الأشياء قد تعرت من ثيابها الخارجية وصفاتها الواقعية، ودخلت في مستويات من التجريد وعوالم من الروح والشفافية تؤاخي بين الشيء ونقيضه، وتجمع المختلف بالمؤتلف، وتدخل الحركة في السكون ثم تخرج السكون من الحركة، ضمن إيقاع نغمي متناسق يزواج بين الداخل والخارج ويخلط العام بالخاص، ويكشف الطبيعة بما وراءها والواقع بالحلم. غير أن ذلك الانطباق ليس زواجا أبديا كما يبدو، وليس وضعاً قاراً مستتباً لصالح طرف على حساب طرف في إشكالية اللغة الشعرية. لأن هناك دائما فرصة أو فرصا كثيرة للاختلاف والمشاجرة والإشكال، ما دام الطرفان يجمعهما التمايز ووحدة الصراع بين الأضداد أي الإطار الإشكالي. فغالبا ما تنطلق شرارة هاربة في تلك اللحظة الحتمية الغامضة من تحول الواحد إلى ضده وتسرب الشيء في نقيضه وتقاطعه معه، كما تتحول الروح إلى جسد والجسد إلى روح، والواقع إلى حلم والحلم إلى واقع، إلى غير ذلك من الثنائيات الإشكالية المتزاوجة.

وتبدأ حينئذ فقط، ضرورة نشوء صيرورة أخرى جديدة قائمة على الاختلاف والتمايز والجدّة من جهة، وعلى الإثتلاف والتشابه والبنية الثابتة من جهة مقابلة. وهما الوجهان الإشكاليان اللذان يؤلفان الأساس المشترك لقانون إعادة الإنتاج، كمنظومة حية يعبر عنها إيف باريل^(٣٩) بعنصري التغير والثبات ونطلق عليهما اسم الحركة والسكون، لإتصال هذه التسمية الثنائية بطبيعة تراثنا العربي وتكويننا النفسي والحضاري (الذي يمثل بحثنا هذا جزءاً منه بصورة أو بأخرى)، ولكون هذه التسمية ألصق بمنظومة التراث العربي على جميع أصعدته من لغة وموسيقى وفن وشعر واجتماع ودين وتاريخ وفلسفة^(٤٠)، إلى غير ذلك من المجالات التي تؤلف الحركة والسكون عناصرها الإشكالية الأساسية، بما في ذلك النص الشعري الذي شبهه العلماء العرب بالكائن الحي^(٤١).

أن تغيب الواقع إذن عبر تحويله إلى موضوع فمضمون وصولاً به إلى الشكل الفني، هو من وظائف اللغة الشعرية الأساسية، وهو ما يمكن إلحاقه بما سمي في الألسنية العامة عادة بوظيفة العدول التي من مظاهرها الواضحة بروز الخصائص الأسلوبية المميزة. وذلك لا يتم إلا من خلال إشكالية العلاقة بين مستويي التركيب والتخييل على النحو الذي يبناه. وهي علاقة من شأنها أن تحدد درجات انحراف اللغة من «نقطة الصفر» الواقعية الجامدة إلى فضاء التخيل التجريدي المنفلت، خاصة وأن «أحدث النظريات في علم الدلالات قد اعتمدت مبدأ الطاقة الإيحائية في الظاهرة اللغوية لتدحض ما دأب عليه اللسانيون من تعريف اللغة بكونها أداة إبلاغ، ذلك أن أصحاب هذه النظرية المستحدثة قد انتبهوا إلى تقرير أن اللغة توحى أكثر مما تصرّح، وتنه أكثر مما تعبر، وتستفز أكثر مما تخبر^(٤٢).

وإذا كان صحيحاً أن أية لغة لا بد من أن تمر بدورات زمنية كاملة تجدد من خلالها بنيتها التركيبية، مدفوعة بطاقة التخيل فيها، وبحركة الحياة الذاتية المنطوية عليها، مغذية بذلك منظوماتها المركزية الأساسية، فإنه يمكن لنا أن نتصور تطور اللغة الشعرية، في خاتمة هذا البحث على شكل دائرة مقسمة إلى أربعة أقسام حسب درجة العدول اللغوي التي تؤثرها حركة المحيط في اتجاهها من حيز الإبلاغ الواقعي

إلى حيز الشكل الفني . وذلك على هذا النحو الشكلي المنسجم مع توجهها المنهجي الدائري :



ويتطابق مجال التركيب في بنية اللغة الشعرية مع القسم الأول الأعلى من الدائرة (حيز التقرير / التبليغ وحيز التعبير) في حين يتطابق مجال التخيل مع القسم الثاني الأسفل منها (حيز التصوير والتجريد).

هوامش ومراجع

- (١) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ص ٣٧٥.
- (٢) أويستن واربن، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ص ٢٠٥.
- (٣) د. كمال أبو ديب: البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٥٢١.
- (٤) يذكرنا هذا التخطيط بالشكل الذي تصورناه سابقاً لقانون التناسب الخاص ببنية الإيقاع بحيث ينطبق حيز المضمون على قصيدة النثر في قاع الظاهرة / النص وحيز اللغة على قصيدة التفعيلة في الوسط، وحيز الإيقاع على قصيدة العمود في الظاهرة / النص مع ضرورة الأخذ في الاعتبار الفارق بين كلية التخطيط وجزئته هناك.
- انظر (خصائص قانون التناسب) في البحث الذي تقدمنا به إلى ملتقى ابن رشيد المتعقد في القيروان بتونس . وهو بعنوان (قانون التناسب عند حازم القرطاجني بنية الإيقاع وتركيب اللغة).
- (٥) د. محمود الربيعي: مجلة (فصول) عدد ٤ يولي ١٩٨١، مقالة، (لغة الشعر المعاصر).

- (٦) بول فاليري: مقالة: الشعر الصافي في (الرؤيا الإبداعية) لمجموعة باحثين ت. أسعد حليم، ص ٢٤.
- (٧) د. صلاح فضل، مجلة (الفصول) عدد ٤، ١٩٨١ مقالة (ظواهر أسلوبية في شعر شوقي).
- (٨) ريمون طحان: الألسنية العربية، ج ١، دار الكتاب اللبناني، ط ١، ١٩٧٢، ص ٢٦.
- (٩) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ت. محمد برادة، دار الطليعة، بيروت ط ٢، ١٩٨٢، ص ٣٣.
- (١٠) د. عبدالسلام المسدي: بحث (اللسانيات وعلم المصطلح العربي) ص ١٥.
- (١١) رولان بارت: الدرجة صفر للكتابة ص ٣٣.
- (١٢) نفسه ص ٣٤.
- (١٣) د. حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص ١٠٣.
- (١٤) نفسه ص ١٠٠.
- (١٥) جون فرفوق (اللغة والكتابة) ت. أسامة الغزولي، مجلة (الثقافة الجديدة) عدد ١، القاهرة ٧٦.
- (١٦) عدنان بن دريل: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٠، ص ١٩٤.
- (١٧) نفسه ص ١٩٥.
- (١٨) د. حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٩٦.
- (١٩) ريمون طحان: الألسنية العربية، ج ٢، ص ١١٦.
- (٢٠) أوكتافيو باث (الشعر والقصيدة) مواقف عدد ٤٣، ١٩٨١.
- (٢١) انظر لقاء أجراه أدونيس مع غيغيفيك في مجلة (مواقف) عدد ٤٣، ١٩٨١.
- (٢٢) أوكتافيو باث: الشعر والقصيدة
- (٢٣) أوكتافيو باث، نفسه.
- (٢٤) د. نعيم الباني: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٢، ص ٣٩.
- (٢٥) يطلق عليها بعض الباحثين المعاصرين صفة الوظيفة الإنشائية التي تقوم أساسا على مغايرة البعد الدلالي أو على الأقل تقتضي الإنزياح بقانون التوحد عن مساره الرأسي المستقيم لتجعل فيه انعطافات تكبر وتصغر وتعلو وتخفض حسب كثافة الفعل الشعري في مفهومه الإبداعي العام.
- انظر د. عبدالسلام المسدي (التفكير اللساني في الحضارة العربية) ص ٣١٧.
- (٢٦) فينظر الفصل الأول من أطروحة الدكتوراه.
- (٢٧) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص ٣٤.
- (٢٨) جورج مونان: مفاتيح الألسنية، ن. الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس ١٩٨١، ص ١٤٠.
- (٢٩) د. عبدالغفار مكاوي (ثورة الشعر الحديث) ج ١، ص ٤٨.
- (٣٠) روية جارودي (ماركسية القرن العشرين) ترجمة جورج طرابيشي ص ٢٠٧.
- (٣١) يقول ريد: لو استطعنا أن نروي أحلامنا لأمكننا أن نغلي شعرا متواصلًا كما يرى أن الحلم هو الوجه الآخر للشعر وقد قام بتجربة شخصية طريقة حين حوّل أحد أحلامه إلى نص شعري ثم حاول تحليل العلاقة بينهما.
- انظر (مقالات أدبية مجموعة) ص ١٠٥ (بالإنكليزية).
- (٣٢) في معرض الدلالة على هذه الإشكالية يقول هربرت ريد الذي كان يرى أن الحلم تعبير عن جانب التخيل وأن النص نفسه تعبير عن جانب التركيب: ما زال علينا أن نعبّر تلك المسافة التي تفصل بين

«التجربة experience» و «التعبير عنها expression» وتلك هي المشكلة.

انظر المصدر السابق ص ١٠٨.

(٣٣) د. عبدالسلام المسدي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع،

١٩٨١، ط ١، ص ١٣٤.

(٣٤) د. كمال أبو ديب: انظر دراسته (البحث في الشعرية)، مجلة (مواقف) عدد ٤٦، ربيع ١٩٨٣.

(٣٥) حسبنا يؤكد ذلك مؤلف (نظرية الأدب) مما سبقت الإشارة إليه، «أن الطبقات الاجتماعية أما أن تخلق

أو تتطلب نمطا معيناً من الفن، قد يختلف تمام الاختلاف في أي مكان وأي زمان. «انظر وارين روليك

ص ١٦٧). كما نجدهما في مكان آخر يؤكدان على «أن النوع الأدبي مؤسسة كما أن الكنيسة أو الجامعة

أو الدولة مؤسسة». ص ٢٩٥.

(٣٦) هذا مصطلح يردده أدونيس في كثير من مؤلفاته واتباعه فيه نقاد كثيرون.

(٣٧) المصدر السابق ص ٢٦٢. ويبحث المؤلفان عن الدراسة التي نشرها الناقد الإنكليزي هنري ولز عام

١٩٢٤ عن المخيلة الشعرية، وحاول فيها أن يقيم تصنيفاً لنماذج الصور الشعرية تندرج في سلسلة

تطورية من مستوى الواقع إلى مستوى الشكل الفني. وتمثل الصورة الجذرية أول المستويات.

(٣٨) نفسه.

(٣٩) ايف باريل: الواقع والتجدد الاجتماعي، منظومة الثبات والتحول.

(٤٠) راجع بعض هذه الثنائيات وأساسها الفلسفي في كتاب د. زكي نجيب محمود (تجديد الذكر العربي) -

الفصل الثامن: ثنائية السماء والأرض، ثنائية الطبقة والفن. دار الشروق، بيروت، ط ٧، ١٩٨٢.

(٤١) يقول ابن عبد ربه: «واعلم أن العلماء شبهت المعاني بالأرواح والألفاظ بالأجساد واللباب».

انظر (العقد الفريد) ج ٥، ص ٣٩٤.

(٤٢) د. عبدالسلام المسدي: قراءات ص ١٤١.



دراسات

في سيكولوجية

الفن والابداع

مظاهر الإبداع

د. شاكر عبد الحميد

«على الكاتب أن يعتاد على ملاحظة نفسه ملاحظة واعية دائمة، حتى يصبح ذلك طبيعة ثانية له».

«تشيكوف»

الإبداع، ما هو؟ كيف يحدث؟ وكيف يستمر؟ كيف تبرز اللحظات الإبداعية وكيف تنمو وترتقي وتوهج؟

لقد نظر العلماء إلى الإبداع على أنه استعداد شخصي، وعلى أنه عملية داخلية، وعلى أنه أسلوب للحياة، وعلى أنه هو الذي يؤدي إلى الابتكارات العلمية والمنتجات الفنية والأدبية، وكذلك الأفكار الجديدة، وعلى أنه يرتبط بالذكاء والقدرة الإنتاجية والصحة النفسية والأصالة، وعلى أنه مزيج من التفكير الواقعي والتفكير الخيالي، وعلى أنه يتحقق من خلال محاولات تحقيق الذات، والتسامي بالاندفاعات

التدميرية أو العدائية وتوجيهها توجهات إيجابية، وعلى أنه - أيضا - مجموعة من اللحظات الخاصة.

فما هي لحظات الإبداع الخاصة إذن؟

١ - لحظات الاستعداد:

الهدف الأساسي من هذه اللحظات هو تهيئة الظروف المناسبة التي يمكن أن تتضح فيها الفكرة أو تنضج، أي أنه تكون هناك شروط معينة يرى المبدع - وقد لا يرى - ضرورة توفرها حتى يوجد المناخ النفسي المناسب الذي يمكن أن تتيسر فيه الأفكار أو يسهل الوصول إليها خلاله، وتختلف الشروط الضرورية لهذه العملية التنظيمية باختلاف المبدع واختلاف ظروفه «فبوشكين مثلا كان يفضل الكتابة في الخريف وكان روسو وديكنز يفضلان الكتابة صباحا، بينما كان بايرون ودستوفسكي يكتبان مساء، وكان تشيكوف يكتب في شبابه على حافة النافذة، أما ليرمنتوف فكان يكتب أشعاره على أي شيء يقع في يده، وليس من الضروري أن يكون ورقا، وتولستوى لم يكن يجلس للكتابة إلا بعد أن يكون على مكتبه رزمة من الورق الجيد، ولم يكتب الشاعر الفرنسي بيرانجييه أغانيه إلا في المقاهي الرخيصة، وكان إيليا أهرنبورج كذلك يجد جو المقاهي مناسباً للكتابة»^(١).

لقد قيل كثيرا عن عديد من الفنانين أنهم يحتاجون إلى شروط وظروف خاصة من أجل جعل عملهم أكثر كفاءة وكذلك من أجل تدعيم وتسهيل عمليات التصور والخيال لديهم.

ولقد أشار «مارك توين» إلى أنه لا يستطيع العمل إلا وهو راقد في سريره كي يكون الوصول إلى الحالة الخاصة بالصور العقلية الشبيهة بالحلم ممكنا، إن الأمر هنا شبيه بتلك الحالة التي يمكن تسميتها حقا بالتأليف الذي تنهض فيه الصور أمام الكاتب كأشياء حية ثم عند اليقظة يبدو له أنه يمتلك مجموعة كلية متميزة من المادة، فيتناول ورقة وحبرا وقلما ويكتبها في الحال وبلهفة لا حد لها.

كتبت الناقدة والشاعرة الأمريكية آمي لويل عن خبراتها الإبداعية تقول:
«الشيء الأول الذي أفعله عندما أكون واعية بقرب مجيء قصة هو أن أبحث عن ورقة وقلم، ان الأمر يبدو وكما لو كان التحديق البسيط أو العابر في الورقة البيضاء يعمل على تحويلي إلى حالة شبيهة بوعي ما قبل الشعور، إنني أجد أن التركيز الذي أحسنه من أجل ذلك مشابه في طبيعته للإغفاءة».

وكتب الشاعر الأمريكي ستيفن سبندر «ان القصيدة تشبه الوجه الذي يكون الإنسان قادرا على تصويره بصريا بوضوح بعين ذاكرته. . إن مهمة الشاعر هي إعادة إبداع هذه الرؤية».

من الحالات والظروف التي تكرر ذكرها لدى المبدعين في هذا السياق ما يلي:

ركوب سيارة أو قطار أو طائرة - المشي للتنزه - الاستحمام - القراءة بغرض المعرفة أو الاستمتاع - الاستمتاع للموسيقى - الإغفاءة - الاستيقاظ أثناء الليل (حالة شبه النوم) الأحلام - تحت تأثير المخدرات - التأمل - التحديق في بعض الأشياء.

إن الحالة الأساسية لعملية الانتباه المختلف خلال هذه النشاطات تتفق مع الحالات غير العادية للعقل التي تحدث أثناء عمليات التخيل البصري وكذلك التنوير أو الإشراق الإبداعي. إضافة إلى هذه الظروف أو الشروط العامة كتب بعض المبدعين عن بعض الشروط الشخصية الغريبة اعتقدوا أنها تساعدهم على الإبداع، والعديد من هذه النشاطات ذات طبيعة حسية خاصة بحاسة معينة وقد أشار بيتر ماكليز إلى هذه الشروط أو الحالات باعتبارها هاديات أو «معنيات» حسية Sensory فمثلا: كان الشاعر شيللر يستثار بواسطة رائحة التفاح المتعفن الذي كان يحتفظ به دائما في مكتبه.

- كان صمويل جونسون يتكلم دائما عن حاجته إلى سماع هرير القطط المسرورة وإلى قشر البرتقال وكوب من الشاي كي يكتب.
- كان بروسث يكتب في غرفة عازلة للصوت.
- كان كيبيلنج يحتاج إلى حبر أسود قاتم كي يكتب.

— كان «كانت» يكتب في نفس الوقت كل يوم وهو جالس في سريره، محدقا في برج أمامه (وعندما بدأت شجرة في النمو وإعاقة تحديقه إلى البرج أصيب باضطراب وطالب بقطع الشجرة حتى نفذ طلبه).

— كان «روسو» يفكر عاري الرأس في ضوء الشمس الساطع الحار.

— كان «بيتهوفن» يصب ماء باردا على رأسه معتقدا أن ذلك ينشط ذهنه.

— كان «روسيني» يغطي نفسه بمجموعة من الأغطية والبطاطين بينما يؤلف موسيقاه.

— كان «تشارلز ديكنز» يقوم بتحويل سريره في اتجاه الشمال، معتقدا أن القوى المغناطيسية الموجودة في الشمال ستساعده على الإبداع.

— أكد الشاعر «ستيفن سبندر» أنه كان يعتمد كثيرا على القهوة والطباق أثناء الكتابة، فكان يعتقد أن ذلك يزوده بنوع من الصلة بالعالم الخارجي (حيث أنه أثناء التركيز الإبداعي، يفقد المرء تماما كيانه الواقعي)^(٣).

أما «ماركيز» فقال بأنه يحتاج إلى أن يكون في الصباح في جزيرة مهجورة، وفي المساء في مدينة كبرى، في الصباح يحتاج إلى الهدوء وفي المساء إلى بعض الخمر والأصدقاء المخلصين كي يتسامر معهم^(٣).

الأمر إذن يبدو كما كان أن هذه الشروط والظروف والحالات التي سهاها مايكلر «مساعداً حسية» هي بمثابة طقوس وعادات تسهل عمليات الإبداع والإنتاج لكنها تكون في بعض الحالات - كما لدى سبندر مثلاً - وسيلة للتحكم في الاستغراق والتركيز ومن ثم عدم انقطاع صلة المرء المبدع بالعالم المحيط به، وبشكل عام يتحدث المبدعون عن أن هذه الحالات تزيد من عمليات التركيز وترفع من قدرة المبدع على التصور البصري وتساهم بشكل خاص في العمليات الخاصة بفتح المبدع لبوابات عالم الخيال، وتشير بعض الكتابات أن هذه الأشياء في حد ذاتها لا قيمة لها، المهم هو اعتقاد بعض المبدعين في قيمتها واعتمادها عليها، بدليل أننا نجد مبدعين كثيرين لا يذكرون لنا شيئاً عن دور هذه الحالات والمعنيات في عمليات إبداعهم، الأمر كله مرجعه إلى ارتباط هذه الحالات بعمليات الاقتراب من الصور العقلية

والخيالية المناسبة، والنقص الخاص المصاحب لها فيما يتعلق برقابة الأنا الصارمة وكذلك حرية المبدع في ظلها في الخلاص من الأفكار المتجمدة والقوالب النمطية من التفكير وقدرته خلال ذلك على التوحد مع موضوعه بصورة وأفكاره مع ما تتسم هذه الصور والأفكار من تلقائية ورمزية، الأمر إذن يكمن في قلب عملية الإبداع التي تحدث داخل عقل المبدع وليست كامنة خارجه في معنيات أو حالات معينة يشترطها المبدع كي يلج ساحة الإبداع، هذه الأشياء والحالات هي علامات موضوعه على عتبة الإبداع يمكن أن يلتفت إليها بعض المبدعين ولا يلتفت إليها البعض الآخر، والأمر في جوهره بعد ذلك هو جهد كبير واع وخيال خصب وثقافة عميقة تزود المبدع بالمادة الضرورية للعمل والإبداع.

وكما يذكر هاري ليفي H. Levy فإن لامينييه Lammanais كان يفضل العمل في غرفة لها ظلال قائمة، وأن دانونزيو D'annunzio وفروست R. Frost كانا يفضلان العمل ليلاً، بينما كان أميل زولا E. Zola يفضل العمل في ظل أضواء صناعية نهاراً، وكان كبلنج R. Kipling يكتب بأشد الأحبار زرقة . . وكان موزارت Mozart يفضل أن يقوم بتمرينات معينة قبل عمله، بينما كان دي موسيه DeMusset يعتقد أنه تسهل عليه عملية قرض الشعر إذا ارتدى ملابس العظماء، ^(٤). وقد أكد «ترومان كابوت» أنني لا أستطيع التفكير مالم أكن مستلقياً وفي يدي سيجارة وبجاني قدح من القهوة ثم أشرب الشاي بعد الظهر ^(٥) وحذر جيزيلين B. Ghiselin من الاعتماد الكبير على مثل هذه الظروف فكلما قلت حاجة المبدع إلى الاعتماد على الأشياء والظروف الخارجية كان أكثر أمناً وأكثر بعداعن الظروف الطارئة والمثيرة للاضطراب، فالذي يلجأ إلى الاعتماد على الكحوليات، أو على ورقة ذات حجم معين أو على بيئة معينة مفضلة لديه لتسهيل عمله يقوم بتضييق حرية العمل على نفسه، ولذلك فقد يلجأ إلى الضوابط الآلية أو السحرية بدلاً من الاعتماد على مهارته وبراعته وحساسيته ^(٦) ولعل أوضح مثال على ذلك هو الدوس هكسلي A. Huxley الذي لجأ في نهاية حياته إلى استخدام العقاقير المهلوسة مؤكداً أهميتها في النشاط الإبداعي، هذا رغم ما بيته بعض البحوث الحديثة من آثارها الضارة على الوعي والتفكير.

إن هذه اللحظات هي لحظات تنظيمية في المقام الأول، فمن خلالها، أو في ظلها، تحدث حالات استشارة وتحميس أو تحفيز للعمل، لكنها ليست هي المؤدية بذاتها إلى الإبداع، فالإبداع قد يحدث معها، وقد يحدث بدونها أيضا، وهي قد تكون معوقة أو ميسرة للعمل، وربما كانت لها آثار إيجابية أو إيجابية أيضا، بمعنى أن يعتقد المبدع أنه يبدع أحسن إذا توفرت شروط معينة، رغم علاقتها غير المباشرة أو المبررة بالإبداع، وربما ارتبطت لدى المبدع بمواقف وخبرات معينة كانت لها آثار تدعيمية واضحة لديه. ومن ثم فهو قد يفضل وجود هذه الشروط التنظيمية لأنه قد يشعر في ظلها باحساسات تريحه وتدفعه للعمل، وقد تكون الآثار التدعيمية لهذه الشروط التنظيمية قد تكونت خلال انتاج الأعمال المبكرة للمبدع.

(٢) لحظات المراقبة والالتقاط :

المقصود بالمراقبة تلك العمليات الواعية التي يقوم بها المبدع لملاحظة الناس والطبيعة بكل ما فيها من ثبات أو تغير، وكذلك ملاحظة ذاته باعتبارها جزءا من الطبيعة، وباعتباره فردا من الناس، أما المقصود بالالتقاط فهو تلك العملية التي يتم من خلالها الوصول إلى مثير أو محرك يمكن أن تتبلور حوله فكرة معينة فنية كانت أو علمية.

وعمليات المراقبة يقوم بها المبدع بوعيه وإرادته، لكن الالتقاط لا يخضع غالبا لهذه الإرادة، بمعنى أنه إذا كان المبدع يلعب الدور الأكبر خلال عمليات المراقبة، فإنه قد يكون كذلك حين يلتقط مثيرات أفكاره أو محرركاتها، حيث تلعب البيئة بما فيها من ظروف ومتغيرات دورها الكبير هنا، وإن كان هذا لا يعني التقليل من دور المبدع بل توضيحه، فقد كانت تلك المثيرات والحركات موجودة في الحياة وستظل موجودة، ولو في أشكال أخرى، ودور المبدع هو أنه أمكنه أن يتلقاها ويدركها ويمثلها ويتعلق بها كبذرة لعمل ابداعي، كما أنه قام بعد ذلك بانماء هذه الفكرة وإحيائها في عقله حتى صارت شجرة يانعة تؤتي أكلها، بينما كان يمكن أن تذوي هذه البذرة وتضمحل وتموت، إذا لم تجد عقولا مبدعة تدركها جيدا وتنميتها، فكما يقول «يحيى حقي» يأمل

الكاتب أن يظل متحفظا على المراقبة، فأقل هدية توضع في مهد الفنان هي قدرته على مراقبة ماحوله، إنه يجوس خلال المجتمعات فيحسبه الناس غير ملق باله إلى شيء، يتكلم مثلهم ويضحك معهم، لكنه كالأسفنجة تمتص بغير إرادة عصير ما رآته عيناه وسمعته أذناه وأحست به روحه^(٧).

«وقد كان هانز كريستيان أندرسون يجب أن يفكر في حكاياته الخرافية وسط الغابات، كان ثاقب البصر يرى كل أنحاء وكل شق في قطعة صغيرة من لحاء الشجر، كما لو كان يراه بعدسة مكبرة، ومن مثل هذه الأشياء الصغيرة الدقيقة، كان يسهل عليه أن ينسج خيوط حكاية من حكاياته الرائعة الشهيرة^(٨) ويذكر ماكيللر أن بعض الرسامين مثل بول كليه P. Klee والنحاتين مثل هنري مور H. Moore قد قاموا بجمع متكرر لموضوعات طبيعية مثل أجنحة الفراشات والزجاج البلوري والمرجان من البحر الأبيض المتوسط، والطحالب من البلطيق لاستخدامها فيما بعد كمثيرات للعمل أو كأجزاء منه^(٩).

تشمل عمليات المراقبة إذن وكما سبقت الإشارة على اتجاهين متميزين هما:
- اتجاه مراقبة للموضوعات الخارجية «الناس والطبيعة».
- اتجاه مراقبة للذات أو الموضوعات الداخلية أو الخبرات الشخصية.

وقد تم الحديث عن الاتجاه الأول، أما الاتجاه الثاني فيتعلق أساسا بتلك الانعكاسات التي تركها اتجاه المراقبة الأول بكل موضوعاته وأحداثه ومواقفه وتشكلات كل ذلك في عقل المبدع ووجدانه، كما أنه يشتمل أيضا على رأي المبدع واتجاهاته نحو نفسه، أفكاره، سلوكه، تركيبه الجسدي، وضعه الاقتصادي والاجتماعي... الخ وقد علق تشيكوف أهمية كبيرة على هذا النوع من المراقبة فقال «على الكاتب أن يعتاد ملاحظة نفسه ملاحظة واعية دائمة حتى يصبح ذلك طبيعة ثانية لديه^(١٠).

وربما بلغ هذا الاتجاه في مراقبة الذات مداه الأقصى في لحظات الاجداب أو الغلق، وفي لحظات اليأس من امكانية الاعتماد على المصادر الخارجية، وفي حالات

الإصابات العضوية والحرمان النفسي «حينئذ يوجه الكاتب كل ما يبقى من قدرة على الكتابة إلى نفسه لأنها أقرب ذات إليه»^(١١).

هذا عن عمليات المراقبة، فماذا عن عمليات الالتقاط؟.

وفقا لتحديدات وتحليلات سلفرمان J. Silverman وجاردنر H. Gardener لعمليات الإدراك^(١٢) يمكن القول - إذا كان هذا ممكنا هنا - بأن المبدع يتدرج من حالة إحاطة Scanning شديدة بالمرئيات خلال عمليات المراقبة إلى حالة من تنظيم المجال الإبداعي وتنظيمه أو تشكيله Field Articulation خلال الالتقاط، ثم محاولة للتحكم في شدة المثير وتنميته وتطويره ووضعه في مكون إبداعي فريد، خلال كل نشاطات العملية الإبداعية التي تلي هذا الالتقاط، ونقطة الوصل أو المعبر بين العمليات الأولى (الإحاطة بمعلومات العالم ومرئياته) وما يأتي بعد ذلك من عمليات، هي عملية الالتقاط، وقد تحدث ايريك نيوتن E. Newton عن تلك اللحظات التي يتوقف عليها المبدع ويقول لنفسه «لا بد من عمل شيء من هذا»، وأكد هنري جيمس H. James أن معظم قصصه غالبا ما كانت تبدأ من بذرة صغيرة غير ملاحظة، كأن ترد إشارة ضمنية إلى شيء ما في حديث أحد الأصدقاء^(١٣) فخلال عمليات المراقبة والالتقاط يكون هناك توجه داخلي متبصر وواع من المبدع تجاه العالم المتاح له خلال المراقبة، ثم نحو جانب معين من هذا العالم خلال الالتقاط.

أكد جارثيا ماركيز كذلك أن نقطة الانطلاق الخاصة بالقصة أو الرواية لديه تبدأ من صورة تقف أمام عيني، لدى الكتاب الآخرين ينبثق الكتاب، على ما أظن، من فكرة، من خطة، أنا أنطلق دائما من صورة. إن قصة (قيلولة الثلاثة)، التي اعتبرها أفضل قصة لي، نشأت من صورة امرأة تسير مع ابنتها في قرية مهجورة تحت شمس حارقة، وقد ارتدت كل منهما السواد وحملت مظلة سوداء. وفي (الأوراق الذابلة) هي صورة شيخ يأخذ حفيده إلى مأتم، ونقطة انطلاق (ليس لدى العقيد من يكاته)، هي صورة رجل يقف في سوق بارانكيليا منتظرا سفينة، إنه ينتظر بنوع هاديء من ضيق الصدر. بعد سنوات كنت مرة في باريس أنتظر بالضيق نفسه رسالة، ربما حوالة، فتذكرت هذا الرجل وتمثلت نفس مكانه^(١٤).

٣ - لحظات التركيز :

تهدف عملية التركيز إلى بلورة الفكرة وتوضيحها .

ويشير ستيفن سبندر S. Spender إلى أنه «قد يكون الشاعر قد وهب عقلا رائقا وقويا وموجها، وقد يكون متهورا أو بطيئا . . هذا لا يهم . . المهم هو أن يحدث تكامل بين الهدف والقدرة، للوصول إلى الهدف دون أن يفقد المرء ذاته»^(١٥) وقد اعتكف مارسيل بروس M. Brauste في حجرته اعتكافا يكاد يكون كاملا . فكان يقضي معظم وقته في الفراش يكتب كالمحموم، في غرفة مبطنة بالفلين ليمنع عنها الصوت، ويغلق جميع النوافذ بأحكام ويملاّ جو الغرفة بالمطهرات، وكان يخشى ألا يمتد به العمر ليفرغ من كتابه «البحث عن الزمن المفقود» الذي استمر يعمل فيه بصورة متصلة من سنة ١٩١٠ حتى وفاته سنة ١٩٢٢^(١٦) وقال نجيب محفوظ لفؤاد دوار: «أتعلم ما الذي جعلني أستمّر ولا أياس؟ لقد اعتبرت الفن حياة لا مهنة، فحينما اعتبره مهنة لا تستطيع إلا أن تشغل بالك بانتظار الثمرة، أما أنا فقد حصرت اهتمامي في الإنتاج نفسه، وليس بما وراء الإنتاج، كنت أكتب وأنا معتقد أنني سأظل على هذا الحال دائما»^(١٧) وقد أكد شتاين «أهمية الشعور بوجود هدف للأفكار، هدف قد لا يكون الطريق إليه واضحا أو ممهدا، لكن . . في داخل المبدع يكون هناك احساس داخلي بالاتجاه والتوجه إحساس بحالة هدف ممكن، حتى لو لم يكن هناك وعي بالخطوات أو المعرفة الموصلة إليه»^(١٨).

التركيز، إذن، هو ما يسم المبدع بصفة خاصة خلال عمليات الإبداع الفعلية، حين ينشط الذهن بقوة للعمل في تلك اللحظات التي يشتد فيها التفكير سعيا وراء فكرة ما محددة أو في طريقها للتحديد، من أجل توضيحها ومن ثم تحقيقها، فالألتجاه لا بد له من تحقيق فعلي، وإلا فإنه يظل حبيس وجدان المبدع، والتركيز كما عرفه «هب» هو «النشاط العقلي الذي تتأزر في أدائه كل النشاطات العقلية المركزية»^(١٩). وربما أمكن تسمية هذه العملية بعملية «صلابة الفكر أو تماسكه Solidity og thought إذ يبدو أن شدة «ميوعة الفكر» Fluidity of thought ذات تأثير ضار بأية محاولة للتركيز على فكرة معينة أو تنميتها»^(٢٠) ويؤكد جاردنر وعلماء

آخرين غيره أنه «من الخصائص المميزة للمبدعين حماسهم الشديد للعمل، القدرة على الاستغراق فيما بين أيديهم، فكما لاحظت آن رو A. Roe في دراستها عن العلماء المبدعين، أنه من بين الخصائص المميزة والمثيرة للإهتمام لديهم، قدرتهم الكبيرة على الاستغراق في العمل، والرغبة في العمل الشاق لساعات طويلة، وأن الطاقة التي يعملون بها لا تكون قوية فقط بل تكون طويلة الأمد أيضا، وأن معظم الأداءات الإبداعية قد نمت وترعرعت في سنوات العمل الشاق أو التطبيق صعب المرتقي»^(٢١) ومشكلة الكتابة الإبداعية كما يذكر ستيفن سبندر «تتعلق أساسا بالتركيز، والتركيز بالنسبة للكتابة يختلف بالطبع من حالته بالنسبة لحل مسألة حسابية، حيث أنه تركيز للإنتباه بطريقة خاصة، وعن طريقة يكون الشاعر واعيا بكل متضمنات الموقف والتطورات المختلفة لفكرته»^(٢٢).

ويمكن أن نجد خلال لحظات التركيز مثالا لما يمكن أن يكون للعمليات النفسية من سيطرة على بعض العمليات البيولوجية، فعمليات النوم أو طلب الراحة أو تناول الطعام قد تحدث لها إرجاءات - قد تطول وقد تقصر - مادام هناك عمل إبداعي نشط يمارسه المبدع ويشعر بالمسؤولية تجاهه ويحس بأهميته، فالنشاط الإبداعي قد يطغى على بعض هذه العمليات البيولوجية التي قد تضعف العملية الإبداعية - مؤقتا - إذا تزايدت إلى حد كبير أو قد تشق لها طريقا للإشباع من خلال التعب الذي يعتري المبدع خلال فترات الإرهاق أو الغلق أو انكسار التركيز، وقد عبر تشيكوف عن هذه الحالة بقوله «لقد كتبت قصة . . انكبت عليها الليل بعد النهار، يتصبب عرقى مجهدا نفسي حتى يصاب ذهني بالركود . . مرفقي يؤلمني من الكتابة ورأسي غائم»^(٢٣).

أما هوايتفيلد فقد ذكر أن «لحظة الخلق كنشاط عقلي تكون أكثر قابلية لأن تستثار حينما تكون في حالة انهماك في موضوع معين»^(٢٤).

لحظات التركيز هي لحظات إبداعية واعية يمر بها المبدع فيحشد لها كل طاقاته الذهنية والدافعية والجسدية، وهي عملية موجهة نحو هدف ومتواصلة رغم العقبات أو المشتتات، وهي تتم بصورة أفضل في حالة استبعاد هذه المشتتات وحصر الذهن

في موضوع واحد ينمو ويتطور، فهو تركيز على حركة ونمو وارتقاء الأفكار. وقد تصحبه صور ذهنية عديدة دون أن تفقد الخط المشترك بينها. فهو تركيز موجه نحو هدف، وهو تركيز متحرك ديناميكي ينمو لكنه لا يتشعب، وإذا تشعب فإنه لا يتوه، وتتوفر في عمليات التركيز خصائص الاستمرارية والغرضية والدافعية، وهي تقوم بحماية الذهن من التشتت أو الانزلاق في مسالك هامشية.

٤ - لحظات الاقتراب من الأفكار:

الاقتراب هو الدوران حول الفكرة من أجل توضيحها أو اكملها أو تجاوز مرحلة الغموض فيها، وهذه العمليات قد تكون المرحلة المتقدمة من التركيز (أو الاتجاه المباشر نحو الفكرة أو الهدف)، وقد تكون الجزء النشط خلال عمليات الاسترخاء، ومن هنا فإن عمليات الاقتراب تشكل مكونا آخر من مكونات الاحتفاظ بالاتجاه خلال الإبداع «فلاحتفاظ بالاتجاه هو في حقيقته عدم تنازل عن الهدف، ولكن عن طريق مداومة ومتابعة طويلة بأسلوب يتميز أساسا بالمرونة، التي تسمح بالاتجاه نحو الهدف والوصول إليه سواء مباشرة أو بطريق غير مباشر، أي عن طريق سلوك التفافي يتضمن القدرة على تجاوز الأنماط الثابتة في العلاقات وقبول تحويلات أو زحزحات في هذه العلاقات» (٢٥).

ويحاول المبدع خلال هذه العمليات وبقدر طاقته - التي قد يزيد منها أو يقلل - أن يحدد أبعاد فكرته من خلال معاشته لها، واقترابه وابتعاده عنها، وتقليبها على وجوهها المختلفة، ونظرة إليها من جهات عديدة، وقد تساهم الهاديات الخارجية والداخلية في تقدم وتطور هذه العمليات، وفي تعميق واخصاب الأفكار.

في كتابه «كيف تفكر ابداعيا» ذكر «اليوت هتشنسون» E. Huchinson من جامعة كامبردج عددا من النصائح الموجهة للمبدعين في شكل تلميحات تساعد في ميلاد الأفكار الإبداعية، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

١ - زد دافعتك من خلال توقع حالات الرضا والشباع المرتبطة بالانجاز.

- ٢ - زد عمليات الإعداد لديك من خلال الاعتقاد بأنه لا توجد مشكلة غير قابلة للحل.
- ٣ - أعتقد بأن الإجابة أو الحل أو الفكرة ستأتي، رغم أنه يكون عليك أن تنتظرها أو تبحث عنها.
- ٤ - يجب أن تدرك أن الراحة هي أمر جوهري عندما تستعصي عليك المشكلة.

وهذه مجرد مجموعة من النصائح العامة التي قد تكون مفيدة بالنسبة لبعض المبدعين أحيانا، وقد لا تكون كذلك في مواقف أخرى، والمهم أن ننظر إلى عملية الإبداع بشكل عام نظرة كلية اجمالية متكاملة من خلال وضع الجوانب الإيجابية والجوانب السلبية منها في الاعتبار^(٢٦).

٥ - لحظات الغلق (صعوبات التفكير) :

مع تزايد عمليات التركيز ومحاولات الاقتراب من الأفكار قد تتضح هذه الأفكار وقد تزداد غموضا وتوغلا في الابهام، بل قد تصبح الأبعاد التي كانت تبدو قريبة من الوضوح أكثر غموضا واختلاطا وأشد صلابة ومقاومة للتعديل، وكما يذكر طومسون R. Thomson فإن «الجهد أو الممارسة المضاعفة لبعض المهارات أو النشاطات قد تحدث حالة من التصلب أو الاجهاد الزائد»^(٢٧). وحين يتصدى كرتشفيلد للحديث عن معوقات الإبداع، يذكر أن الفشل في إدراك وتحديد المشكلة بطريقة صحيحة يعتبر أول هذه المعوقات، ويضيف إلى ذلك، أن مدى إتاحة المعلومات وكميتها، ومدى المعرفة بالحل، والميول المعرفية والإدراكية لدى الفرد، والسياق، والاستمرار المتصلب لوجهة ذهنية خاطئة في التفكير، وعمليات القلق والاتجاهات نحو الظواهر أو الموضوعات كلها عوامل تلعب دورها الكبير في إعاقه عملية الإبداع.

فعمليات الغلق الذهني قد تطول وقد تقصر، ويتوقف هذا على مدى واقعية المبدع، ومدى الحاح الفكرة عليه، ومدى اهتمامه بها، ومدى خبرته بالإبداع

وعملياته - ومن ضمنها عمليات الغلق الذهني - ومدى تحديده لهدفه وما يتوفر لديه من محافظة على الاتجاه، وكذلك مدى إتاحة أو توفر المعلومات المناسبة - أو الخبرات - عن الموضوع الذي يتم الإبداع بشأنه، وأخيراً مدى تشجيع أو إحباط الظروف والمستقبلات الإجتماعية له ولإبداعته، فالفنان - أو المبدع عموماً - قد يمر بفترات غلق أو ثبوت في المهمة، وقد تستمر هذه الفترات سنوات.

يقول الأديب المصري الراحل ضياء الشرقاوي في إحدى رسائله إلى الأديب محمد الراوي: «لا أدري كنه هذه العملية - الإبداع - أتعذب حقيقة. ها أنا أخبط - وكأني ألفظ آخر أنفاسي - واحدة يمين وواحدة شمال، وكلهم ليس ضياء الشرقاوي بالتأكيد، وكأني نسيت الكتابة كلية.

هل هي مرحلة جديدة؟

أم هو مجرد هذيان؟

ما هذا الذي أكتبه بالله عليك؟ إنني أسألك أنت وكان يجب أن أسأل نفسي. لماذا كلما انقطعت عن الكتابة فترة ثم أعود أجد صعوبة شديدة؟ ألم تكن تكفي طول هذه العمر من الكتابة؟ هل السبب أن ليس هناك (أصالة)؟ أحس وكأن (موهبي قد غادرتني) جملة تنسى وليامز اللعينة كلجنة القرائنة.

وإلى متى هذا القلق السخيف المرعب؟ هل نكتب لتتخلص؟ أم نكتب ليزداد عذابنا؟ وما سر هذه التقلبات الشديدة في أشكال التعبير؟ هل هو نقص الأصالة؟ ليتنا على بعض الشجاعة في أن نفرد شراعنا ونترك سفننا تسير كيف شاءت وإلى أين شاءت. ولكننا لا نمتلك هذه الشجاعة للأسف. فيوم فوق وألف يوم تحت، وكل لحظة مهدد بأن تفقد شخصيتك الأدبية - لونك - طعمك - تحت أقل الظروف، لا أدري كيف انقطع رأفت سليم عن الكتابة ٨ سنين ثم عاد؟ وها خمسة شهور تفعل في الواحد كل هذا؟ (٢٨)».

٦ - لحظات الاسترخاء أو الابتعاد المؤقت:

حينها يجد المبدع أنه لاجدوى من اللحاح في مطاردة الفكرة قد يلجأ إلى الراحة

أو الاسترخاء أو ممارسة نشاطات أخرى غير مجهدة ذهنيا كالنشاط الإبداعي فقد يشاهد أفلام السينما أو برامج التلفزيون أو يستمع إلى الموسيقى . . . الخ وفي هذه الأثناء تكون الفكرة معه لكنه منشغل بها انشغالا غير مباشر، او كما تقول دورثي كانفليد « يمارس المبدع حياته بينما تمارس الفكرة حياتها بداخله » (٢٩).

وقد اقترح هاردنج R. Harding أن ومضة الالهام غالبا ما تأتي للفنانين وللعلماء والمهندسين حينما يحاولون الابتعاد عن التفكير المباشر في مشاكلهم العلمية والهندسية والفنية، أي في لحظات الارتياح من التفكير فيها بالتفكير في أي شيء آخر. أو بعمل شيء آخر. وفي هذه الأثناء لا يكون المخ في حالة راحة. بينما تكون الفكرة في ركن من أركانها، بل يكون في حالة ترقب واستعداد للتقاط أي شيء يمكنه المساعدة في الوصول إلى الحل (٣٠).

وليس ما يحدث خلال عمليات الاسترخاء هذه سلبية أو قصور من المبدع، بل هو ممارسة لبعض التكتيكات Tactics أو أساليب المناورة التي علمتها الخبرة له، وقد يسمح هذا الاسترخاء بتبديد الكف أو التعب المتراكم خلال عمليات التركيز والغلق، نتيجة للعمل الشاق والعناء المبذول وراء الأفكار، وفي اللحظات التي يتبدد فيها هذا الكف العصبي المتراكم قد تتاح الفرصة للمبدع في أن يلقي نظرة جديدة وهادئة على فكرته، وقد يلتقط هاديات جديدة لها، ومن ثم قد يتوصل للحل أو إلى الفكرة، أو التقاط أفكار جديدة، ولعل هذا هو ما يعطيها صفة التلقائية والمفاجأة والادهاش. خلال مرحلة الراحة أو ما سمي في التراث بالاختار - هناك مجموعة من النشاطات التي ينصح بها العلماء وكذلك الفنانون ويعتقد أن هذه النشاطات تزيد من التدفق التلقائي والطبيعي للصور الداخلية وقد أكد هتشنسون أهمية ما يلي :

- ١ - تنظيم الوقت بحيث يعطي المرء لنفسه حرية كاملة للعمل بقدر الإمكان.
- ٢ - أهمية العزلة والصمت.
- ٣ - تحديد الظروف التي يكون في ظلها أكثر قابلية لأن يكون تلقائيا في تخيلاته وأفكاره ونشاطاته (٣١).

ومن بين هذه الظروف التي ذكرها أدباء وفنانون وعلماء وفلاسفة وقام صمويل بتلخيصها نجد ما يلي :

- ركوب السيارة أو القطار أو الطائرة .
- التريض أو المشي في الأماكن الخلوية .
- القراءة (ليس بهدف حل مشكلة أو التقاط أفكار معينة) .
- مشاهدة التلفزيون أو أفلام السينما .
- الاستماع للموسيقى .
- التأمل .
- التحديق في موضوع معين (لوحة - زهرة - طفل - شجرة - بحر . . . الخ) .
- الأحلام بأنواعها المختلفة (أحلام النوم - أحلام ما قبل النوم - أحلام مابعد النوم - أحلام اليقظة . . . الخ) .
- الاستحمام أو الاغتسال .

وتتفق حالة الاسترخاء أو الانتباه المسترخي الذي يحدث خلال هذه النشاطات مع الحالات غير العادية أو غير المتسمة بالنمطية والتي يمر بها العقل والتي تصاحب حالات التخيل أو الإشراق الإبداعي^(٣٢) .

وتحدث ماركيز كذلك عن نشاطاته التي يقوم بها حين يعاق باستمرار تفكيره الإبداعي بطريقة إيجابية فقال «إنني أعيد التفكير في كل شيء من البداية، هذه هي الأوقات التي أقوم فيها بتصليح كل الأبواب والفيش في البيت، بالملفك، وبدهن الأبواب باللون الأخضر، إذ أن العمل اليدوي يساعد أحيانا في إزالة الخوف من الواقع»^(٣٣) .

٧ - لحظات مجيء الأفكار ووضوحها :

تعددت الأسماء التي أطلقت على هذه اللحظات التاريخية ما بين الوحي، الإلهام، الاستبصار، الحدس، الإشراق أو التنوير، كما اختلف المصدر الذي يعزى

إليه حدوثها باختلاف المراحل التاريخية التي مر بها الإنسان: من ربّات الشعر، إلى الماورياء، إلى اللاشعور، ثم إلى العقل الصرف والإرادة البحتة^(٣٤). وقد أكد الكثيرون من الكتاب والعلماء والفنانين والباحثين أهمية صفات التلقائية والمفاجأة في هذه العملية.

هذا بينما أكد آخرون أهمية الإرادة والوعي خلال هذه العملية، فمثلا ادجار آلان بو E. A. Poe يقول «أن الخطأ كل الخطأ هو أن نفترض هبوط الوحي الصحيح من فوق، إنك لكي تكون مبتكرا ما عليك إلا أن تربط الأجزاء وتركبها بعناية وبصيرة وفهم»^(٣٥). وقال تشيكوف A. Chekov أيضا معززا هذه الوجهة من النظر «اذ أنكر المرء أن العمل الإبداعي يتضمن مشكلات وأغراضا، فإن عليه أن يعترف بأن الفنان يخلق دون تفكير أو عزم سابق ومن ثم فإذا جاءني «مؤلف» يتباهى بأنه كتب قصة، دون فكرة مسبقة، وتحت الهام مفاجيء، فإنني سأسميه مجنونا»^(٣٦).

وكان فاليري - كما يذكر أندريه جيد - يسخر مما يسمى «الإلهام»، ويعلق جيد على ذلك بقوله «انني لست أشك في أنه كان يرحب بأن يجعل شعاره تلك الكلمات التي قالها فلوير: الإلهام؟ أنه يعني الجلوس إلى منضدة الكتابة كل يوم، وفي نفس الساعة»^(٣٧).

أن الشيء الذي لا خلاف عليه لدى الكثيرين هو أهمية العمل.. العمل المكثف المتواصل، مع الوعي والاستبصار بمجال هذا العمل ومكوناته وعناصره، والقدرة على المرونة، والتحرر من القصور الذاتي والسعي نحو الأصالة، فلا شيء ينتج من لا شيء، ولا شيء يمكن أن يوجد مالم يوجد مبدع، ولا بد للمبدع حتى يؤصل أفكاره ويوصلها، ومن أن يغير دائما من طريقته في النظر إلى الأشياء، فالمبدع الحقيقي يعرف جيدا ماهي شروط الأفكار الإبداعية، وماهي محركاتها، كما أن له دوافعه القوية التي تحركه تجاهها.

مراجع الدراسة

(١) بوستوفسكي (ك) الوردة الذهبية في صياغة الأدب، دمشق: دار النشر الوطنية، بدون تاريخ، ص

- (٢) Chiselin, B. *The Cerative Process*, New York: The New American Library, 1952.
- (٣) ميندوزا (يلينو) أحاديث مع جابريل جارتيا ماركيز (ترجمة ابراهيم وطفى) دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٦، ص ٦٨.
- (٤) Stein, M. *Stimulating Creativity*, Vol. I., New York: Academic Press, 1974, P. 20.
- (٥) Cowley, M. *Writers at Work*, London: Mercury Books, 1962.
- (٦) Chiselin, op. cit., P. 26.
- (٧) حقي (يحيى) أنشودة البساطة، القاهرة: دار الكتاب الجديد، بدون تاريخ، ص ٩٣ - ٩٤.
- (٨) بوستوفسكي. المرجع السابق، ص ١٦٠.
- (٩) Mckeller, P. *Originality in Human thinking*, British Journal of Aesthetics, 1963, 2, 129-147.
- (١٠) يرميلوف (فلاديمير) أ. ب. تشيكوف (ترجمة: عبدالقادر القط وفؤاد كامل) القاهرة: الهيئة المصرية للنأليف والترجمة، بدون تاريخ، ص ١٤٥.
- (١١) يحيى حقي، المرجع السابق، ص ٩٥.
- (١٢) McGhie, A. *Pathology of Attention*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.
- (١٣) James, H. *Reflection on the Spoils of Paynton*, In: B. Chiselin, *The Creative Process*, op. cit, PP. 147-156.
- (١٤) ميندوزا، أحاديث مع جارتيا ماركيز، مرجع سابق، ص ٥٦ - ٥٧.
- (١٥) Spender, S. *The Making of a Poem*. In B. Chiselin, *The Creative Process*, op. cit., 115.
- (١٦) بروست (مارسيل) بحثاً عن الزمن المفقود، ضمن كتاب: الرؤيا الإبداعية، تأليف: هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر (ترجمة أسعد حليم) القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب (رقم ٨٥٥)، ١٩٦٦، ص ٨٧.
- (١٧) دواردة (فؤاد) عشرة أدباء يتحدثون، القاهرة: دار الهلال، ١٩٧٠.
- (١٨) Stein, M. *Creativity in Free Societies*, Graduate Comments, 1961, Vol. V., Vol. 1.
- (١٩) McGuigan, F. *Cognitive Psychophysiology*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1976, P. 60.
- (٢٠) سويف (مصطفى) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠، ص ٣٥٤.
- (٢١) Gardener, J.D. *The Individual and Today's World*, New York: or Macforden-Bartell, 1966, P. 44.
- (٢٢) Spender, op. cit., P. 113.
- (٢٣) جوركي (مكسيم) أ. ب. تشيكوف (ترجمة: أحمد القصير) القاهرة: مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٦، ص ١٠٨.
- (٢٤) Whitefield, *Creativity in Industry*, Harmondsworth: Penguin Books, 1975, P. 9.
- (٢٥) فرج (صفوت) القدرات الإبداعية والمرض العقلي، دراسة للأداء الإبداعي لدى الفصامين، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٧١ (نشرت بعد ذلك في كتاب بعنوان: الإبداع والمرض العقلي).
- (٢٦) Samuels, M. & Samuels, N., *Seeing with the Mind's Eye*, New York: Random House, 1975, p. 255.
- (٢٧) Thomson, R. *Psychology of Thinking*, London: English Language Book Society, 1971, p. 19.
- (٢٨) ضياء الشراقوي. رسالة إلى محمد الراوي، نشرت في مجلة «القصة» المصرية، ضمن مجموعة رسائل لضياء الشراقوي، نشرها وعلق عليها محمد الراوي، ١٩٧٨، العدد ١٨، ص ١٠٩.

- Confield, D. How "Flint and Fire" Started and Grew. In: B. Chiselin, The Greative Process, op. cit, p. 172. (٢٩)
- Whitfield, op. cit., p. 10. (٣٠)
- Samuels & Samuels, op. cit., p. 256. (٣١)
- ibid (٣٢)
- (٣٣) ميندوزا، أحاديث مع جارتيا ماركيز، ص ٧٣.
- Stein, op. cit, 1974, p. 22. (٣٤)
- (٣٥) بورانيلي (فنسنت) أدمجار آلان بو، القصصي والشاعر، القاهرة: بدون تاريخ، ص ٧١.
- Chiselin, op. cit, p. 16. (٣٦)
- (٣٧) جيد (أندريه) بول فاليري، ضمن كتاب: الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٦٩ - ٧٠.



قراءة في موسيقى قصيدة للمتنبى

بِقَلم: د. أحمد فوزي الهيب

- ١ - صَحَبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا
 - ٢ - وَتَوَلَّوْا بِغَصَّةٍ كُلُّهُمْ مِنْ
 - ٣ - رَجَا تُحْسِنُ الصَّنِيعَ لِيَالِي
 - ٤ - وَكَأَنَّا لَمْ يَرْضَ فِينَا بَرِيْبُ الْ
 - ٥ - كَلِمَا أَثْبَتَ الزَّمَانُ قَنَاءَ
 - ٦ - وَمَرَادَ النَّفُوسِ أَصْغَرُ مِنْ أَنْ
 - ٧ - غَيْرَ أَنْ الْفَقَى يَلَاقِي الْمَنِيَا
 - ٨ - وَلَوْ أَنَّ الْحَيَاةَ تَبْقَى لِحَيٍّ
 - ٩ - وَإِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الْمَوْتِ بُدُّ
- وَعَنَاهُمْ فِي شَأْنِهِ مَا عَنَانَا
هُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضَهُمْ أَحْيَانَا
لَهُ وَلَكِنْ تُكَذِّرُ الْإِحْسَانَا
لِدَهْرٍ حَتَّى أَعَانَهُ مَنْ أَعَانَا
رَكِبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَاءِ سَنَانَا
نَتَمَادَى فِيهِ وَأَنْ نَتَفَانَى
كَالْحَاتٍ وَلَا يَلَاقِي الْهَوَانَا
لَعَدَدْنَا أَضْلُنَا الشَّجْعَانَا
فَمَنْ الْعَجَزُ أَنْ تَكُونَ جَبَانَا

١٠ - كلُّ ما لم يكن من الصعب في الآن فس سهل فيها إذا هو كانا

قال المتنبي قصيدته هذه بعدما غادر بلاط سيف الدولة الحمداني في حلب طعيناً حزيناً، إذ استطاع أعداؤه أن ينتصروا عليه، ويغيروا قلب سيف الدولة عنه. وزاد حزنه حزناً أنه اضطر إلى أن يقصد كافوراً الأخشيدي، ويعيش في كنفه ويمدحه في الوقت الذي ما كان يرى فيه سوى عبد حبشي وضعيف، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم ينل من كافور سوى وعود كاذبة خلبية.

لهذا الحزن المركب الذي أحاط بالمتنبي من البدهي أن نلمس بوضوح في قصيدته هذه موسيقى حزينة كثيفة قانطة في هدوئها، وفي شدتها على حد سواء^(٢). ولقد تجلّى هذا في جوانب عدة، منها:

— اختيار الحروف التي تتكون منها كلمات القصيدة، ونجد فيها - فيما نجد - ما يلي:

١ - أن عددها ثمانون وثلاثمائة حرف منطوق أو مسموع، وذلك لأن تقطيع الشعر وهجاءه على اللفظ، لا على الخط، فما وجدناه في اللفظ احتسبناه، وما لم يوجد في اللفظ لم نحتسبه^(٣)، وهذا آت من أن الشعر فن سمعي في نشأته الأولى، ولما يزل، وسيبقى.

وهذه الحروف موزعة في أبيات القصيدة على النحو التالي:

— البيت الأول: ٣٩ حرفاً.

— البيت الثاني: ٣٧ حرفاً.

— البيت الثالث: ٣٧ حرفاً.

— البيت الرابع: ٤٠ حرفاً.

— البيت الخامس: ٣٨ حرفاً.

— البيت السادس: ٣٦ حرفاً.

— البيت السابع: ٤٠ حرفاً.

— البيت الثامن: ٣٧ حرفاً.

– البيت التاسع : ٣٧ حرفاً.

– البيت العاشر : ٣٩ حرفاً.

٢ – أن حرف النون، وهو الروي^(٤)، قد تكرر في القصيدة ستين (٦٠) مرة متحركاً وساكناً، أي بنسبة (١٦٪) ست عشرة في المائة من حروف القصيدة، الأمر الذي جعله يتفوق عددياً على غيره من الحروف. وهو حرف أنفي مجهور^(٥) بيني مستفل^(٦) منفتح مذلّق^(٧) مفرد^(٨). وكان موزعاً بين أبيات القصيدة على النحو التالي :

– البيت الأول : ٨ مرات، ١ مرة ساكناً، ٧ مرات متحركاً.

– البيت الثاني : ٤ مرات، ٣ مرات ساكناً، ١ مرة متحركاً.

– البيت الثالث : ٤ مرات، ١ مرة ساكناً، ٣ مرات متحركاً.

– البيت الرابع : ٦ مرات، ٢ مرتان ساكناً، ٤ مرات متحركاً.

– البيت الخامس : ٧ مرات، ٢ مرتان ساكناً، ٥ مرات متحركاً.

– البيت السابع : ٥ مرات، ٢ مرتان ساكناً، ٣ مرات متحركاً.

– البيت الثامن : ٦ مرات، ٢ مرتان ساكناً، ٤ مرات متحركاً.

– البيت التاسع : ٧ مرات، ٣ مرات ساكناً، ٤ مرات متحركاً.

– البيت العاشر : ٥ مرات، ٣ مرات ساكناً، ٢ مرتان متحركاً.

٣ – أن ألف المد، وهو من أصوات اللين التي تتسم بالوضوح في السمع^(٩)، قد تكرر (٥٥) خمساً وخمسين مرة، أي بنسبة (١٤,٥٪) أربع عشرة ونصف في المائة، ونجده قبل حرف الروي النون وبعده، مثل عنانا وأحياناً وغيرها، الأمر الذي جعل النون واضحة بعدما مهّدت لها ألف، وتلتها ألف أخرى، أو بتعبير عروضي بعدما رُدفت بألف^(١٠)، ووصلت بألف ثانية^(١١)، ولقد زاد الألفين وضوحاً الفتحة التي سبقتهما، والفتحة أخت صغرى للألف تختلف عنها في زمانها أو طولها^(١٢)، الأمر الذي زاد من وضوح وتأکید الروي النون. وبالإضافة إلى ذلك فمن الممكن أن نرى في كثرة ألفات المد هذه، والتي يستطيع الشاعر أن يمدها ما شاء نوعاً المحطات أو الأهات يقف عندها ليعبر عن أساء وحزنه، وليستريح مما هو فيه من تعب ونصب.

٤ - أن حرف اللام، وهو مجهور^(١٣) ومفرد^(١٤)، قد تكرر (٣٥) خمساً وثلاثين مرة، أي بنسبة تزيد عن (٩٪) تسع بالمائة، وهو يشترك مع النون في صفاتها، وإن اختلف معها في المخرج. وأتى موزعاً بين أبيات القصيدة على النحو التالي:

- البيت الأول: ١ مرة متحركاً.
- البيت الثاني: ٤ مرات، ٢ مرتان ساكناً، ٢ مرتان متحركاً.
- البيت الثالث: ٤ مرات، ١ مرة ساكناً، ٣ مرات متحركاً.
- البيت الرابع: ١ مرة متحركاً.
- البيت الخامس: ٤ مرات، ٣ مرات ساكناً، ١ مرة متحركاً.
- البيت السادس: -
- البيت السابع: ٧ مرات، ٣ مرات ساكناً، ٤ مرات متحركاً.
- البيت الثامن: ٦ مرات، ٢ مرتان ساكناً، ٤ مرات متحركاً.
- البيت التاسع: ٣ مرات، ٢ مرتان ساكناً، ١ مرة متحركاً.
- البيت العاشر: ٥ مرات، ٢ مرتان ساكناً، ٣ مرات متحركاً.

٥ - أن حرف الميم، ومخرجه أقرب المخارج إلى النون^(١٥)، بالإضافة إلى أنه يشبهها^(١٦)، وصفاته هي صفات اللام والنون أنفسهما، وذلك لأنها جميعها أصوات أنفية مجهورة، وإن اختلفت مخارجهما^(١٧)، ومفردة^(١٨). وأتى موزعاً في أبيات القصيدة على النحو التالي بعدما تكرر في القصيدة اثنتين وعشرين مرة، أي بنسبة ست بالمائة (٦٪) من أحرف القصيدة.

- البيت الأول: ٣ مرات، ١ مرة ساكناً، ٢ مرتان متحركاً.
- البيت الثاني: ٣ مرات، ٢ مرتان ساكناً، ١ مرة متحركاً.
- البيت الثالث: ١ مرة متحركاً.
- البيت الرابع: ٢ مرتان، ١ مرة ساكناً، ١ مرة متحركاً.
- البيت الخامس: ٣ مرات، ٣ مرات متحركاً.
- البيت السادس: ٢ مرتان، ٢ مرتان متحركاً.

البيت السابع : ١ مرة متحركاً.

البيت الثامن : —

البيت التاسع : ٤ مرات، ١ مرة ساكناً، ٣ مرات متحركاً.

البيت العاشر : ٣ مرات، ١ مرة ساكناً، ٢ مرتان متحركاً.

وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه الأحرف الأربعة الغالبة الأنفة الذكر تشترك معاً في صفة قوة الوضوح السمعي (Sonority)، ويمكن تفسير هذا الشبه بما يجري حال النطق بهذه الأصوات، إذ نلاحظ أن هواء اللام والميم والنون يخرج حرّاً طليقاً كالحركات تماماً^(١٩). كما أن النون واللام والميم تشترك معاً في صفة الذلاقة، لأنه يعتمد عليها بذلق اللسان، وهو صدره وطرفه، الأمر الذي جعلها خفيفة النطق سهلة^(٢٠). كل ذلك جعل القصيدة مصبوغة بصبغ موسيقي خاص متميز آت من تشابه صفات هذه الأحرف الغالبة فيها.

٦ — وبعد هذه الأحرف الغالبة الأربعة تأتي بقية الأحرف، وقد رتبناها ترتيباً يتناسب مع عددها ونسبتها في القصيدة، ولقد ميزت فيها بين الواو المتحركة والواو الساكنة، وبين الياء المتحركة والياء الساكنة، وذلك لأن بين الواوين اختلافاً، وبين اليائين فرقاً كما ورد عند ابن سينا^(٢١). وهذا ثبت بها:

الهمزة:

تكررت (١٨) ثماني عشرة مرة متحركة وساكنة في أبيات القصيدة على النحو

التالي:

البيت الأول : ١ مرة ساكنة.

البيت الثاني : ٢ مرتان متحركة.

البيت الثالث : ١ مرة متحركة.

البيت الرابع : ٣ مرات متحركة.

البيت الخامس : ٢ مرتان متحركة.

- البيت السادس : ٣ مرات متحركة .
البيت السابع : ١ مرة متحركة .
البيت الثامن : ١ مرة متحركة .
البيت التاسع : ٢ مرتان متحركة .
البيت العاشر : ٢ مرتان متحركة .

الناء :

تكررت (١٧) سبع عشرة مرة متحركة وساكنة في القصيدة على النحو التالي :

- البيت الأول : —
البيت الثاني : ٢ مرتان متحركة .
البيت الثالث : ٢ مرتان متحركة .
البيت الرابع : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .
البيت الخامس : ٣ مرات متحركة .
البيت السادس : ٢ مرتان متحركة .
البيت السابع : ٢ مرتان متحركة .
البيت الثامن : ٢ مرتان متحركة .
البيت التاسع : ٢ مرتان متحركة .
البيت العاشر : —

الباء :

تكررت (١٤) أربع عشرة مرة في القصيدة ، على النحو التالي :

- البيت الأول : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .
البيت الثاني : ٢ مرتان متحركة .
البيت الثالث : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .
البيت الرابع : ٢ مرتان متحركة .

البيت الخامس: ٢ مرتان، ١ مرة ساكنة، ١ مرة متحركة.

البيت السادس: —

البيت السابع: —

البيت الثامن: ١ مرة ساكنة.

البيت التاسع: ٢ مرتان متحركة.

البيت العاشر: ١ مرة متحركة.

الواو المتحركة:

تكررت مثل الباء (١٤) أربع عشرة مرة في القصيدة على النحو التالي:

البيت الأول: ١ مرة.

البيت الثاني: ٣ مرات.

البيت الثالث: ١ مرة.

البيت الرابع: ١ مرة.

البيت الخامس: —

البيت السادس: ٢ مرتان.

البيت السابع: ٢ مرتان.

البيت الثامن: ٢ مرتان.

البيت التاسع: ١ مرة.

البيت العاشر: ١ مرة.

الكاف:

وردت (١٣) ثلاث عشرة مرة في القصيدة. متحركة وساكنة على هذا النحو:

البيت الأول: —

البيت الثاني: ١ مرة متحركة.

البيت الثالث: ٢ مرتان متحركة.

البيت الرابع : ١ مرة متحركة .

البيت الخامس : ٣ مرات ، ١ مرة ساكنة ، ٢ مرتان متحركة .

البيت السادس : ———

البيت السابع : ١ مرة متحركة .

البيت الثامن : ———

البيت التاسع : ٢ مرتان متحركة .

البيت العاشر : ٣ مرات متحركة .

الراء :

وردت (١٢) اثنتي عشرة مرة في القصيدة متحركة وساكنة على هذا النحو :

البيت الأول : ———

البيت الثاني : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .

البيت الثالث : ٢ مرتان متحركة .

البيت الرابع : ٣ مرات ، ١ مرة ساكنة ، ٢ مرتان متحركة .

البيت الخامس : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .

البيت السادس : ٢ مرتان متحركة .

البيت السابع : ١ مرة متحركة .

البيت الثامن : ———

البيت التاسع : ———

البيت العاشر : ———

العين :

وردت في القصيدة (١١) احدى عشرة مرة متحركة وساكنة على النحو التالي :

البيت الأول : ٢ مرتان متحركة .

البيت الثاني : ١ مرة ساكنة .

- البيت الثالث : ١ مرة متحركة .
 البيت الرابع : ٢ مرتان متحركة .
 البيت الخامس : —
 البيت السادس : ١ مرة متحركة .
 البيت السابع : —
 البيت الثامن : ٢ مرتان متحركة .
 البيت التاسع : ١ مرة متحركة .
 البيت العاشر : ١ مرة ساكنة .

الفاء :

تكررت في القصيدة مثل العين (١١) احدى عشرة مرة متحركة على النحو

التالي :

- البيت الأول : ١ مرة متحركة .
 البيت الثاني : —
 البيت الثالث : —
 البيت الرابع : ١ مرة متحركة .
 البيت الخامس : ١ مرة متحركة .
 البيت السادس : ٣ مرات متحركة .
 البيت السابع : ١ مرة متحركة .
 البيت الثامن : —
 البيت التاسع : ١ مرة متحركة .
 البيت العاشر : ٣ مرات متحركة .

الياء المتحركة :

وردت في القصيدة (١٠) عشر مرات على النحو التالي :

البيت الأول: —

البيت الثاني: ١ مرة.

البيت الثالث: ١ مرة.

البيت الرابع: ١ مرة.

البيت الخامس: —

البيت السادس: —

البيت السابع: ٣ مرات.

البيت الثامن: ٢ مرتان.

البيت التاسع: ١ مرة.

البيت العاشر: ١ مرة.

الياء الساكنة:

تكررت مثل الياء المتحركة (١٠) عشر مرات على النحو التالي في القصيدة:

البيت الأول: ٢ مرتان.

البيت الثاني: —

البيت الثالث: ٢ مرتان.

البيت الرابع: ٢ مرتان.

البيت الخامس: —

البيت السادس: ١ مرة.

البيت السابع: ١ مرة.

البيت الثامن: ١ مرة.

البيت التاسع: —

البيت العاشر: ١ مرة.

الحاء :

وردت (٨) ثنائي مرات في القصيدة على النحو التالي متحركة وساكنة :

البيت الأول : ١ مرة متحركة .

البيت الثاني : ١ مرة ساكنة .

البيت الثالث : ٢ مرتان ساكنة .

البيت الرابع : ١ مرة متحركة .

البيت الخامس : ———

البيت السادس : ———

البيت السابع : ١ مرة متحركة .

البيت الثامن : ٢ مرتان متحركة .

البيت التاسع : ———

البيت العاشر : ———

الصاد :

كررت مثل الحاء (٨) ثنائي مرات متحركة وساكنة في القصيدة على النحو

التالي :

البيت الأول : ١ مرة متحركة .

البيت الثاني : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .

البيت الثالث : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .

البيت الرابع : ———

البيت الخامس : ———

البيت السادس : ١ مرة ساكنة .

البيت السابع : ———

البيت الثامن : ———

البيت التاسع : ———

البيت العاشر: ٢ مرتان، ١ مرة ساكنة، ١ مرة متحركة.

القاف:

وردت (٦) ست مرات في أبيات القصيدة متحركة على النحو التالي:

- البيت الأول: ١ مرة.
- البيت الثاني: —
- البيت الثالث: —
- البيت الرابع: —
- البيت الخامس: ٢ مرتان.
- البيت السادس: —
- البيت السابع: ٢ مرتان.
- البيت الثامن: ١ مرة.
- البيت التاسع: —
- البيت العاشر: —

الواو الساكنة:

وردت (٥) خمس مرات في القصيدة على النحو التالي:

- البيت الأول: —
- البيت الثاني: ١ مرة.
- البيت الثالث: —
- البيت الرابع: ١ مرة.
- البيت الخامس: —
- البيت السادس: ١ مرة.
- البيت السابع: —
- البيت الثامن: —

البيت التاسع : ٢ مرتان .

البيت العاشر : ———

الزاي :

كررت مثل الواو الساكنة (٥) خمس مرات في القصيدة على النحو التالي

متحركة وساكنة :

البيت الأول : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .

البيت الثاني : ———

البيت الثالث : ———

البيت الرابع : ———

البيت الخامس : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .

البيت السادس : ———

البيت السابع : ———

البيت الثامن : ———

البيت التاسع : ١ مرة متحركة .

البيت العاشر : ———

الشين :

وردت في القصيدة (٣) ثلاث مرات متحركة وساكنة على هذا النحو :

البيت الأول : ١ مرة متحركة .

البيت الثامن : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .

الجيم :

وردت مثل الشين (٣) ثلاث مرات متحركة وساكنة في القصيدة على النحو

التالي :

البيت الثامن : ١ مرة ساكنة .

البيت التاسع : ٢ مرتان ، ١ مرة ساكنة ، ١ مرة متحركة .

الضاد :

وردت مثل الشين والجيم (٣) ثلاث مرات متحركة في القصيدة على هذا

النحو :

البيت الثاني : ١ مرة .

البيت الرابع : ١ مرة .

البيت الثامن : ١ مرة .

الغين :

كررت مثل الشين والجيم والضاد (٣) مرات متحركة في القصيدة على النحو

التالي :

البيت الثاني : ١ مرة .

البيت السادس : ١ مرة .

البيت السابع : ١ مرة .

٧ - واللافت للنظر أن القصيدة خلت من أحرف الشين والحاء والذال^(٢٣)

والطاء والظاء^(٢٣) ، وربما يعود هذا إلى أنها - على الرغم من اختلافها في عدد من صفاتها - تتفق معاً في صفة الإصمات^(٢٤) التي تعني امتناع السرعة عند النطق بالحرف لما فيها من ثقل ، الأمر الذي إن صح يدل على عبقرية المتنبي في اختياره لحروف كلماته .

٨ - أن عدد حروف المد واللين^(٢٥) (٧٠) سبعون حرفاً ، أي بنسبة

(١٨,٥ ٪) ثمان عشرة ونصف بالمائة ، وهذا يعني أنها قد تفوقت على حرف النون عدداً ونسبة ، على الرغم من أن النون روي ، الأمر الذي يقتضي كثرتة ، لأنه يجب أن

يأتي في نهاية كل بيت، وجاءت موزعة في القصيدة على هذا النحو:
 البيت الأول: ١٠ مرات: الألف ٨ مرات، الواو، الياء ٢ مرتان.
 البيت الثاني: ٣ مرات: الألف ٢ مرتان، الواو ١ مرة.
 البيت الثالث: ٧ مرات: الألف ٥ مرات، الياء ٢ مرتان.
 البيت الرابع: ٩ مرات: الألف ٦ مرات، الواو ١ مرة، الياء ٢ مرتان.
 البيت الخامس: ٦ مرات: الألف ٦ مرات. الواو. الياء ٠.
 البيت السادس: ٧ مرات: الألف ٥ مرات، الواو ١ مرة، الياء ١ مرة.
 البيت السابع: ١١ مرة: الألف ١٠ مرات، الواو ٠. الياء ١ مرة.
 البيت الثامن: ٦ مرات: الألف ٥ مرات، الواو ٠. الياء ١ مرة.
 البيت التاسع: ٥ مرات: الألف ٣ مرات، الواو ٢ مرتان. الياء ٠.
 البيت العاشر: ٦ مرات: الألف ٥ مرات، الواو ٠. الياء ١ مرة.

ولعل المتنبي أراد من وراء كثرة هذه الأحرف أن يستغل قدرتها على المد ليعبر عما يشتعل في قلبه من ألم وحزن وآهات وتوجع.

— ولنتقل بعد ذلك إلى الحديث عن حروف القصيدة مجتمعة في كلمات، أو بتعبير آخر لننظر إلى كلمات القصيدة، ولنتذوقها بهدوء وتدبر وإمعان، فاننا إن فعلنا ذلك نَر المتنبي قد نثر كلمات العربية أمامه جميعها، ثم اختار أكثرها ملاءمة لمعانيه وحالاته النفسية ولعاطفته الحزينة الأبية، الأمر الذي جعل كلماته بعيدة عن أي نشاز لفظي، مثل تنافر الحروف والغرابية ومخالفة القياس والكراهة في السمع، وجعلها أيضاً في الوقت نفسه سهلة اللفظ واضحة المعنى جيدة السبك متلائمة الحروف غير مستكرهة أو متكلفة أو مهملة. وهذه الصفات تجعلها في قلب الفصاحة^(٢٦)، بل في سويدائه.

— وبعد هذا نجد المتنبي قد نظم هذه الكلمات المختارة كما ينظم الجوهري جواهر عقده ولآلته نظماً يليق بالعادة التي ستتقلده، فأنت جملة وتراكيبه فصيحة بعيدة

عن ضعف التأليف والتنافر والتعقيد اللفظي والمعنوي وكثرة التكرار^(٢٧)، ومتسمة بجميع سمات البلاغة، ومطابقة لمقتضى الحال^(٢٨)، الأمر الذي جعلها تؤدي دورها الموسيقي الشجي الذي أوحى بمعانيها من جهة، وبعاطفة المتنبّي الحزينة من جهة ثانية، وبحكمته وعمق نظراته وحكمته من جهة ثالثة، وبعظمته وإبائه وعزته من جهة رابعة.

ولقد زاد موسيقى هذه القصيدة ثراء ما نجده من تقفية^(٢٩) في البيت الأول ومن جناس الاشتقاق^(٣٠) في البيت الثالث بين (تحسن) و (الاحسانا)، وفي البيت الثامن بين (الحياة و(حي)، وفي العاشر بين (يكن) و (كانا).

وما نراه فيها من رد الأعجاز على الصدور^(٣١) في البيت الثالث:
ربما تحسن الصنيع لياليه لكن تكدر الإحسانا
وفي البيت العاشر:

كل ما لم يكن من الصعب في الأند فس سهل فيها إذا هو كانا
وما نجده فيها أيضا من تكرار لكلمة في البيت الواحد مثل (عناهم) و(عنانا) في البيت الأول، و (أعان) في الرابع، و(قناة) في الخامس، و(يلاقي) في السابع. ومن تكرار لوزن واحد مثل (نتعادي) و(نتفاني) في البيت السادس، وغير ذلك.

وأما بالنسبة إلى وزن القصيدة فهو البحر الخفيف، وتفعيلات: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن
ويأتي مع الكامل والبسيط والوافر في المرتبة الثانية من حيث الكثرة في الشعر العربي^(٣٢). ولعل ذلك لأنه - كما يقول حازم القرطاجني - يجمع بين الجزالة والرشاقة^(٣٣)، ويتوسط بين الفخامة والرقّة، لذلك نجده صالحا للحماسة والفخر وما إليهما من موضوعات الجّد، وصالحا أيضا للغزل ولغيره. من موضوعات الرقة واللين^(٣٤)، ومع ذلك فهو ذو طابع واحد في جميع هذا، ويبدو هذا الطابع في وضوح النغم واعتداله، بحيث لا يبلغ حد اللين، ولا حد العنف، ولكن يأخذ من كل

بنصيب^(٣٥). وهذه الصفات جعلته يوحى بالرصانة والفخامة، وبصلابة الأسر مع الرقة وصدق العاطفة وحرارتها من جهة، ومازته من جهة ثانية عن غيره من البحور وأعطته القدرة وحده على أن يتقبل التشعيث^(٣٦) من غير أن يؤثر بصورة سلبية على موسيقاه^(٣٧)، كما جعلت التدوير^(٣٨) في أبياته مستساغاً جيلاً.

ولاشك في أن المتنبي كان مدركاً لما تقدم، لذلك نجده قد شعث ثلاثة من أضرب أبيات قصيدته، أي التفعيلة الأخيرة من كل منها، وهي الثاني والثالث والثامن. ودور أربعة من أبياتها، هي الثاني والثالث والرابع والعاشر.

وصفات البحر الخفيف الأنفة الذكر جعلته مناسباً لهذه القصيدة التي جمعت بين الألم والحزن وما فيهما من هدوء وشجو عند المتنبي، والفخر والحماسة وما فيهما من قوة وعنفوان.

وبالإضافة إلى ذلك نجد في البحر الخفيف جعودة، وهي نقيض الاسترسال، وهي آتية - كما يقول حازم القرطاجني - من توالي أربعة سواكن فيه لا يفصل بين الواحد والآخر سوى متحرك واحد^(٣٩)، الأمر الذي يسيء بعض الاساءة إلى موسيقاه. بيد أن المتنبي تعامل مع هذه الجعودة تعاملًا فنيًا ذكيًا أدى إلى التغلب عليها، وذلك عن طريق خبن^(٤٠) التفعيلة الثانية من صدور الأبيات وأعجازها (مستفع لن)، ولم يشذ عن هذا الخبن سوى مواضع ثلاثة فقط هي: عجز البيت الأول، وصدر البيت الرابع، وعجز البيت العاشر.

وفي الوقت نفسه أدرك المتنبي التأثير السلبي لكثرة السواكن في الخفيف على موسيقى قصيدته، وذلك لأن النسبة بين المتحركات والسواكن تؤثر في صفات الأوزان، فيتصف الوزن الذي تكثر فيه السواكن بالكزازة والتوعر، ويعتدل إذا حذف منه بعض سواكن من غير اجحاف، وينبغي أن تكون نسبة السواكن قريبة من ثلث مجموعة الأحرف المتحركة والساكنة جميعها، وأن تقل عن ذلك أفضل من أن تزيد عليه^(٤١). أقول: أدرك المتنبي ذلك فتصرف بعبقريّة فذة تصرفاً أثرى موسيقاه في هذه القصيدة، ونجد ذلك في حذفه لعدد كبير من هذه السواكن عن طريق خبن

أكثر التفعيلات وطبها كما رأينا فلقد خبن وطوى^(٤٢) أربعين تفعيلة من تفعيلات قصيدته الستين.

وبذلك نزلت نسبة السواكن إلى أحرف القصيدة كلها من (٤٣٪) ثلاث وأربعين بالمائة تقريباً إلى (٣٧,٥٪) سبع وثلاثين ونصف بالمائة تقريباً، الأمر الذي كان له طيب الأثر في إيقاع الأبيات، إذ أبعدته عن الكزازة والتوعر وقربه من الاعتدال، وهذا يؤكد حقيقة هامة، هي أن الشاعر والوزن أو البحر يؤلفان فريقاً واحداً كالفارس وفرسه، يؤثر كل منهما على الآخر، ومثلما يستطيع الفارس المتمكن أن يتحكم بحصانه وأن يطوّعه خير تطويع، يستطيع الشاعر الفحل أن يتحكم ببحر قصيدته ليجعله أكثر جمالاً وتعبيراً.

وأما بالنسبة إلى القافية فقد أجاد المتنبي عندما جعلها متواترة^(٤٣) مردوفة^(٤٤) مطلقة^(٤٥) بالألف المدودة، وذلك لأن صفة الاعتدال في الخفيف جعلته يتلاءم مع الألف المدودة في القافية، لأنها تصادف تفعيلته الأخيرة المرنة التي يمكن أن يدخلها الخبن تارة والتشعيت تارة أخرى، فتنسجم معها أيما انسجام^(٤٦). أو كما سماها عبدالله الطيب القوافي الذلل، بل ان النون هذه اسهلها^(٤٧). وهذه السهولة خادعة، لأنها تجعل الشاعر يتزلق فيها ويقع في الاسهاب، الأمر الذي يجعل النونيات الجيدة نادرة جداً^(٤٨). ولكن أنى لهذه السهولة الخادعة أن تمكّر بالمتنبي الذي استطاع بعبقريته الشعرية الفذة أن يتعامل معها خير تعامل، وأن يفيد من معطياتها النفحية إفادة عظمت، وبخاصة بعدما أتى بقوافيه متمكنة التمكن كله، مناسبة للمعنى مناسبة تامة، وهذا يتضح في الأرصاد الذي نجده يتكرر في الأبيات الأولى والثاني والثالث والرابع والخامس والتاسع والعاشر. ومن ناحية أخرى نجدها مناسبة للإيقاع، توهي لنا بوضوح بأن موسيقى البيت تنتهي عندها نهاية طبيعية مع انتهاء معناه، ولننظر إلى البيت الأخير إذ ضاقت القافية بالمتنبي ضيقاً شديداً، فإذا به يفاجئنا بالفعل (كان) الذي اعتقد أنه كان موفقاً فيه كل التوفيق، وأن كلمة ما في العربية لا تستطيع أن تحل محله وتؤدي ما أداه.

ومع ذلك فإننا نشعر في عجز البيت السادس (نتعاضد فيه وأن نتفانى) بنوع من
النشاز الموسيقي، ونجد ذلك في تفعيلته الثانية، وهي (فيه وأن) التي تساوي (مُفْتَعِ
لُنْ)، وذلك لأنها قد أتت مطوية، لأن أصلها (مستفع لن)، وهي مفروقة الوتد^(٤٩)
فلا يجوز طيها^(٥٠). كما أنه لا يستساغ هنا اشباع كسرة (الهاء) في (فيه) لأنها مسبوقة
بساكن، وهو الياء. وكأنني بالمتنبى قد تعمّد هذا ليثبت تحدّيه للعروض ولأصحابه كما
فعل مع النحاة واللغويين كثيرا.

وكذلك نجد المتنبى في صدر البيت الثامن (ولو أنّ الحياة تبقى لحيّ) قد جعل
همزة القطع في (أن) همزة وصل ليستقيم الوزن، وهذا كثير في العربية. ومع ذلك
فلعله أراد بهذا أن يوحي بصعوبة النطق بعد وصل همزة القطع إلى صعوبة الحياة وما
راه فيها. وهذان لا يغيران موسيقى القصيدة التي أحكمها صاحبها، وسماها، فأنت
معبرة عن دقائق معانيها، مصورة لنفس صاحبها، موحية بالكثير الكثير.

هذه محاولة فيها بعض الجدة لدراسة موسيقى الشعر، فإن وصلت إلى مشارف
التوفيق، فحسبها هذا. وإن أضعاعها الطريق فيكيفها صدق النية وصعوبة الريادة فيها
أعلم.

الهوامش:

- (١) ديوان المتنبى بشرح العكبري ٤ / ٢٣٩.
- (٢) انظر موسيقى الشعر العربي ص ١٣٧.
- (٣) كتاب العروض ص ٥٧.
- (٤) هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة. الوافي في العروض والقوافي ص ٢٢١.
- (٥) دراسة الصوت اللغوي ص ٣٤٢.
- (٦) جرس اللسان العربي ص ٩١ - ٩٢.
- (٧) سر صناعة الاعراب ص ٦٢، ٦٤، التبيان في تجويد القرآن ص ١٢٩.
- (٨) أسباب حدوث الحروف ص ٦٠ وما بعدها.
- (٩) الأصوات اللغوية ص ٣٠.
- (١٠) الوافي ص ٢٢٦.

- (١١) المصدر نفسه ص ٢٢٤ .
- (١٢) أسباب حدوث الحروف ص ٨٤ - ٨٥ .
- (١٣) علم اللغة العام ص ١٣١ .
- (١٤) أسباب حدوث الحروف ص ٦٠ وما بعدها و ص ١٠٦ .
- (١٥) الأصوات اللغوية ص ٢٨٦ .
- (١٦) أسباب حدوث الحروف ص ٨٣ .
- (١٧) دراسة الصوت اللغوي ص ٣٤٢ .
- (١٨) أسباب حدوث الحروف ص ٦١ .
- (١٩) علم اللغة العام ص ١٣١ .
- (٢٠) سر صناعة الاعراب ص ٦٤ .
- (٢١) أسباب حدوث الحروف ص ٨٣ وما بعدها .
- (٢٢) الدال من الأصوات القليلة في العربية . انظر دراسة الصوت اللغوي ص ٣٤٢ .
- (٢٣) الظاء من الأصوات القليلة في العربية . انظر المرجع السابق ص ٣٤٢ .
- (٢٤) سر صناعة الاعراب ص ٦٤ .
- (٢٥) هي الألف والواو الساكنة والياء الساكنة .
- (٢٦) الايضاح ص ٧٢ وما بعدها .
- (٢٧) المصدر السابق ص ٧٤ وما بعدها .
- (٢٨) المصدر السابق ص ٨٠ وما بعدها .
- (٢٩) أن ينتهي صدر البيت الأول بالقافية التي ينتهي بها عجزه من غير أن تتغير تفعيلة العروض لتناسب تفعيلة الضرب، ويسمى في البلاغة التصريع . انظر كتاب القوافي ص ٧٥، وخزانة الأدب للحموي ص ٣٦٦ .
- (٣٠) أصول البلاغة ص ٤٨ .
- (٣١) المصدر السابق .
- (٣٢) موسيقى الشعر ص ١٩٦ .
- (٣٣) منهاج البلغاء ص ٢٦٨ .
- (٣٤) شرح تحفة الخليل ص ٢٥٩ .
- (٣٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب ١ / ٢٠٨ .
- (٣٦) هو حذف أحد متحركي وتد (فاعلاتن)، فتحول إلى (فالاتن) أو (فاعاتن) وتنقل إلى (مفعولن) .
- الوافي ص ١٥٨ .
- (٣٧) المرشد ١ / ٢٠٩ .
- (٣٨) هو أن يأتي جزء من كلمة في صدر البيت، وجزؤها الثاني في عجزه . سفينة الشعراء ص ١٠ .
- (٣٩) الجانب العروضي عند حازم القرطاجني ص ٣٩ .
- (٤٠) هو حذف الساكن الثاني في التفعيلة . العروض ص ١٧٠ .
- (٤١) منهاج البلغاء ص ٢٦٧ .

- (٤٢) هو حذف الساكن الرابع في التفعيلة . العروض ص ١٧١ .
 (٤٣) هي القافية التي يفصل بين ساكنيها الأخيرين حرف متحرك واحد . الوافي ص ٢١٩ .
 (٤٤) أي يسبق حرف الروي فيها ألف أو واو أو ياء سواكن . الوافي ص ٢٢٦ .
 (٤٥) أي حرف الروي فيها متحرك ليس ساكناً . الوافي ص ٢١٥ .
 (٤٦) المرشد ٢٠٩/١ .
 (٤٧) المرجع السابق ٤٤/١ .
 (٤٨) المرجع السابق ٤٤/١ .
 (٤٩) أي مؤلفة من سبب خفيف (حركة وسكون، هـ) ووتد مفروض (حركة وسكون وحركة/هـ) ثم سبب خفيف (هـ/). العروض ص ١٣٠ ، ١٣١ .
 (٥٠) العروض ص ١٣١ .

المصادر والمراجع

- أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ت: الطيان وعلم، مجمع اللغة العربية دمشق، ١٩٨٣ .
 — الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٧٥ .
 — اصول البلاغة، البحراني، ت: عبدالقادر حسين، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٠ .
 — الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح محمد عبدالمنعم خفاجي، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠ ،
 — التبيان في تجويد القرآن، عبداللطيف خياطة، دار التراث، الكويت، ١٩٨٨ .
 — الجانب العروضي عند حازم القرطاجني، أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ١٩٨٨ .
 — جرس اللسان العربي، جعفر ميرغني، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الخرطوم ١٩٨٥ .
 — خزانة الأدب، ابن حجة الحموي، دار القاموس الحديث، بيروت، بلا تاريخ .
 — دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧٦ .
 — ديوان المتنبي، بشرح العكبري (التبيان في شرح الديوان)، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨ .

- سر صناعة الاعراب، ابن جني، ت: حسن هندأوي، دار القلم، دمشق، ١٩٨٥.
- سفينة الشعراء، محمود فاخوري، مكتبة الثقافة، حلب، ١٩٧٤.
- شرح تحفة الخليل، عبد الحميد الراضي، الرسالة، بغداد، ١٩٧٤.
- علم اللغة العام، القسم الثاني (الأصوات)، كمال محمد بشر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣.
- العروض، ابن جني، ت: أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ١٩٨٧.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبدالله الطيب، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٥.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ت: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ١٩٨١.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٧٨.
- موسيقى الشعر العربي، شكري عباد، دار المعرفة، مصر.
- القوافي، التنوخي، ت: عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٨.
- الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ت: يحيى وقادة، دار الفكر دمشق، ١٩٧٩.



أحلى الكلام

شعر/يوسف طافش

ما لم نقله ظاهراً
أحلى من الكلام
ما لم نجده في ثنايا الحلم
أحلى من حقيقة الأشياء
ألف مرة
بل أجمل الأحلام

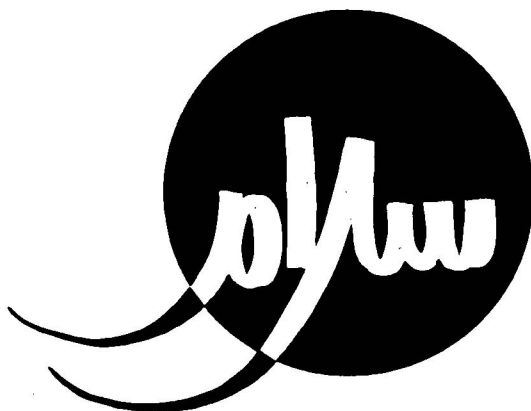
على غصون دوحه
تسلقت مشارف الجهات
عصفورتان كانتا
تداعبان آخر الشعاع في المساء
غردت إحداهما :-
ناموا
فإن الصبح قادم

ما لم نقله اليوم أو نحلم به
عرش لأفلاك الخيال
البوح فيه قاصر
والسر كوكب مداره
مجاهل المدى
هناك في مسارح السماء
رأيت أنجماً تطوف حول أنجم
ودرة تهل من معارج الضياء
هيا افتحوا خزائن الندى
ولتحلموا في الحلم
هذا الأزرق الممتد
من عمق المحيط
حتى غيب الفضاء
ملعب الرؤى .
لا الليل يخفي في سواده
بيادر السناء
لا الضحى بكل نوره
يقوى على رد الفناء
هذا نداء الأرض في نصفه نحيا
مجدنا
في الخير
والجمال
والعطاء
تجمهر الحنان في أنداء غيمة

فهَلَّ الثرى
من ذا يزفُّ للرمال هودَجَ الربيع ،
للنخيل موكبَ الخيولِ والقَطَا ،
وأنهراً صفافُها
تمور بالرخاء؟

الليل والنهار آيتانُ
الحلم والكلام برزخانُ
ما بين شاطئيهما
لغز اليقين ينجلي
ويهزج الحمامُ :
لله سرُّ الكونِ
سرُّ الخلق في أحلى الكلام .





شعر / أيمن كمال شرف

سلام،
على شمسِ شباكتنا المتدلي .
على وجهنا، على خصلةٍ
انتهى عمرها الافتراضي واندثرت لمسةً للتذكر، لوناً جديداً
من الشيء
سلام على ما أقولُ:
افترقنا حديثاً، ولم تطأِ الناسَ أحلامهم . ولم نرتجلِ لوحةَ
الرسم
لم نحتملِ صيغةَ الاتفاقِ على ورق موسمي
يصبرُ غذاءً لأشواقنا، ومقهى لكي يستريحَ الذبابُ المغامرُ
سلام على من تراءى ولم يتقدمَ ليحملَ بعضَ الحقائقِ عنا
ولم يجدِ العونَ في ساعديه، وفي وجهه قلبه يتربصُ
لم يبكِ قبلاً!

وهل يعرفُ الدمعُ كلَّ الذين يميثون عبراً وسراً!

تمخض طينُ المزارع عن حالة الانقباضِ ،

وعن مقدمِ المطرِ العجري ،

ليغرس في جوفه نبتة الموتِ متكثاً وندي

واندهش الضوءُ ، وانكسرتْ شمسُه في المياه التي تحملُ الدمَ

ساخنةً نحو حوضِ الملوحةِ والصفحاتِ الشريدةِ للموجِ

والانتحارِ

... سلامٌ ،

على نفسٍ هادئٍ ساعة الانتظارِ

توقفتُ - يا ليتني ما توقفتُ - كي أستردهُ

وصليتُ نصفَ صلاةِ المودعِ ، فانغrustت في يدي شعلةُ الضوءِ

صرتُ بلا ظلٍ ، لا أترقُّ كالناسِ عند انزلاقِ المفاتيحِ

عند التقاءِ الوجوهِ المعبرةِ النازحةِ

صرتُ ككلِ الذين يصيرون

شمساً تطل من الغيمِ ، غيماً ، أساورَ من ذهبٍ وضياء

باباً لبردِ الشتاءِ ، هواءً لطفلٍ لكي يرسمَ اسماً عليَّ ويستشقه

.....

لا وقتَ للموتِ

لا وقتَ للتمتماتِ الأخيرةِ عند اكتمالِ المحاصيلِ ،

لا وقتَ كي نتسلمَ أسماءنا من عصافيرنا ، حين يأتي الشتاءُ

والمقيمُ على الشجراتِ الكبيراتِ ،

«إننا لن نغامر!»

نضطرُّ للحبِ ، نضطرُّ للقتلِ ، في ساعةِ «الانتظارِ» ، وفي

ساعةِ «الالتقاءِ»

استويننا . .

سلامٌ علينا . .

على «وطن» زئبقي، على وسن، على كفنا المتدلي،
خطوطُ الصغار مهذبةً، وخطوطُ المرايا شظايا، ووجهي
معلقةٌ للحكايا، توارىخُ في العين
صرتُ اكتمالاً، شتاءً، عصافيرَ يا أول الأغنية
والظلُّ، والساحراتُ الجميلاتُ يمشين هوناً
على مهل يا نجومَ السماءِ اخترقن المواعين
قد يجمع الناسُ أشياءهم في الظلامِ ويرتحلون،
ينسون أرجلهم في المقاعدِ
ينسون ما صنعتها السلامةُ
والكلماتُ المغطاةُ
بالزبدِ البَحْرِي



وقت عزوف نسور الغابة
والعقبان .

تستنسر فيها الغربان .
تتباكى الحانُ البلبَلِ
تتهاوى بين دهاليز الرجفة
تستسلم للأحزان .
والغربان

ترعى وسط الأحداثِ
وتعتصر الدَّم

وتلهو بالعظمتِ
وترع كأس الغيوبةِ
والأنثاء المعطوبةِ
وتوزع أعشاب التيهِ
على كُلِّ طيور الغابةِ
إفطاراً وعشاء



وقت عزوف الطهر عن الأبدان
تعلو غمغمة الأوثان
تتورم كُلُّ ثداء اللغو،
تخفت أصداء الوجدان
وأنا إنسانُ
يخشى أن يسقطَ في داخله الإنسان .
تلدغه صلال الكهان السحرة

أوقل

شعر
محمود
عبد
الصمد
زكريا

أو تفتح فيه نافذة للشيطان .
أصحابي ، مأخوذون بهذا الحذر الموقوت
المتفجر وقت عزوف الهم النوراني عن الأجفان .



بين ثنايا الشك الموتور ، الجاثم
فوق قلوب الطيبة
يستشري الخور القتالُ
تمتد الكفُ الموبوءةُ
تسبقها الكفُ العليا
لتقيل القدم المتعثرة بوجلِ الريبة ،
تنسلها
يرتد المتعثر أكثر جلدًا
صبراً
زهواً
تسقط أجنحة الغربان
تندك قلاعُ النعمة
يستعلي شرفُ الكلمة
تراجع في الأجفانِ الغربيةُ
وتدغدغ ألحانِ البلبل
أفئدة الشيطان
ويعود دعاء الكروان .



نقد الفنون الشرقية

في رواية الغزل الأوروبية

في القرنين السابع عشر والثامن عشر

تأليف : ن. ك. ارلوفسكايا
ترجمة د. عمر التنجي
- جامعة حلب -

في عصر الكلاسيكية و «فن الشعر» لبوالو في فرنسا كانت الحضارات القديمة نموذجاً ومصدراً للمواضيع الأدبية، كما هو معروف، بيد أن عهد كورني وراسين يتميز بنشوء الاهتمام بالشرق. وليس من قبيل المصادفة أن راسين نفسه لم يمر في مؤلفاته مرور الكرام بالمواضيع الشرقية بل كتب على أساسها تراجيديا، «بيازيت»، وأدخل مولير فاصلاً تركياً divertissement في ملهاته «البرجوازي النبيل».

لقد انجذب الكتاب الفرنسيون في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى الشرق القديم قبل أي شيء آخر، أي تلك البلدان الشرقية التي ارتبطت بها اليونان وروما، والتي كتب عنها المؤرخون القدامى بلوتارك وتاسيت وغيرهما. ولقد كانت المشاهد المسرحية للصراع على السلطة والمكائد السياسية والمنافسة أساس أعمال العديد من المؤلفين الفرنسيين في ذلك العصر، وإلى الموضوعة الشرقية يلجأ كورني

في تراجيدياته «رودوغوندا، الأميرة البارثية»، و«نيكوميد وسورينا، القائد البارثي» وغيرها.

لقد تم استيعاب موضوع الشرق القديم والأفكار المستمدة من المصادر القديمة من قبل الكتاب الفرنسيين على أنها تنتمي روحياً إلى العالم القديم، ولم يكن هنالك أي سعي في الصياغات الأدبية لهذه الأفكار ولو بأدنى قدر لخلق تلوين محلي «دخيل أو غريب». ويعتبر عالم الأدب بيير مارتينو بحق أن المادة الشرقية عند المؤلفين الفرنسيين وكأنها اكتسبت صبغة يونانية رومانية، ولا يختلف ميريديات عن راسين في كلماته وفي حركاته عن امبراطور روماني [1] .

عصر الكشوفات الجغرافية

لكن الأدب الفرنسي في نهاية القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر لم يمر بشكل عابر بالشرق المعاصر لتلك المرحلة. فلم تنقطع علاقات أوروبا بدول آسيا في مرحلة العصور الوسطى: التجارة مع البلدان الشرقية، التوسع العربي في إسبانيا، الحملات الصليبية - كل هذا ساعد على تغلغل تلك الأخبار عن الشرق في أوروبا، التي انعكست في الآثار الأدبية.

لقد وسّع عصر الكشوفات الجغرافية الكبرى بما لا يقدر اتصالات أوروبا بالقارات الأخرى. وإن السجلات العديدة للرحلات التي تم نشرها في ذلك الوقت ستصبح مصدراً قيماً للمعلومات بالنسبة للعلماء والأدباء إذ يلبي ظهورها متطلبات جديدة للحياة الاجتماعية والأدبية في فرنسا في عصر نشوء أيديولوجية التنوير.

في تلك الفترة بالذات شدت سجلات الرحلات انتباهاً خاصاً للقراء الفرنسيين، إذ أنها قدمت مادة لمقارنة أشكال التنظيم الاجتماعي، والنظرات الدينية، والمثل الجمالية في الشرق وفي الغرب. تتغير العلاقة بشعوب البلدان الأخرى، وبالعقيدة المغايرة، ويظهر اهتمام بما هو غريب، وبكل ما يختلف عن حياة الأوروبيين وتصوراتهم. وليس من قبيل المصادفة أن أحدثت ترجمة أثر العصور الوسطى العربي

«ألف ليلة وليلة» إلى اللغة الفرنسية صدى حياً عند القراء، وقد قام بهذه الترجمة أنطوان غاللان في بداية القرن الثامن عشر، وكذلك القصص الفارسية التي صدرت تحت عنوان قصص «ألف يوم ويوم» التي أعدها بتي دو لا كروا P.de la Croix فراح الأدباء الفرنسيون يغترفون منها مواضيع لمؤلفاتهم.

لقد ظهر أن جنس رواية المغامرة الغزلية، الشائع جداً في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ملائم جداً لمعالجة المواضيع والأفكار الشرقية. إن أول ما يمكن الإشارة إليه، من خلال تناول مؤلفات معينة، هو سعي الكتاب للإدعاء بأن رواياتهم هي سجلات رحلات حقيقية. تدل على هذا العناوين الفرعية التالية: «قصة حقيقية»، «أحداث تاريخية حقيقية» وما شابه ذلك.

وللبرهان على صدق الرواية يستشهد المؤلف عادة بشخص حقيقي سرد له هذه القصة، أو يستشهد بوثيقة مناسبة مكتوبة.

وهكذا، سميت رواية «عبدى قير»، أو فن الحفاظ على الجمال» (١٧٤٨)، على سبيل المثال، «ترجمة مخطوطة عربية». يستخدم مؤلف الرواية أنطوان لوكامو [٢] وكان طبيباً مشهوراً في ذلك الوقت في فرنسا، تلويحاً غرائبياً لأهداف تعليمية. إن مهمة العمل الأدبي، كما هو مذكور في المقدمة، لا تنحصر في تسليية القراء فحسب، بل وفي جلب الفائدة لهم، وبوجه خاص، الكشف للجنس اللطيف عن أسرار الحفاظ على الجمال الذي وهبهم الطبيعة إياه.

وعلى النقيض من الروايات الأخرى ذات نفس النمط فإن فكرة الكتاب الأساسية Fable بسيطة. البطل الرئيسي هو الطبيب العربي عبدى قير يشفي السلطان محمود الثاني (عند المؤلف Mahomet) من مرض عضال. بعد هذا يعالج الطبيب زوجات السلطان، ويقع في حب واحدة منهن، هي الحسناء فاطمة. ولكي يمضي وقتاً أطول إلى جانبها فإنه يعطيها النصائح عن كيفية الحفاظ على الصحة والجمال وكيفية تفادي السممة الزائدة أو النحافة المفرطة. ويقدم الكتاب وصفات المياه العطرة والمراهم والطلاءات والإسبيدات وما شابه ذلك. وفي نفس الوقت

تتطور قصة الحب. أمرَ السلطان بقتل فاطمة بالسم، لكن عبيدي قير ينقذها، وبعد مغامرات عديدة يجدان لنفسيهما ملجأ في إيطاليا، حيث يعتنقان المسيحية ويعيشان في زواج سعيد.

لا ضرورة للكلام هنا عن صحة وصف العادات الشرقية في المشاهد، حين يُسمح للطبيب الشاب بالدخول إلى الحريم وتمضية الوقت هناك بصحبة زوجة السلطان لكن القراء الذين شدهم كثيراً حريم الملوك الشرقيين الغامض أثارَت فضولهم رواية من هذا القبيل. وقد لعبت قصص الحريم دوراً لا يستهان به في روايات أخرى كذلك.

وإلى جانب مثل هذه القصص «الشبيهة بالحقيقية» كانت هنالك روايات تتضمن وقائع تاريخية فعلية من حياة شعوب الشرق. وكانت تركيا بين البلدان الإسلامية الأكثر شهرة في هذا المجال، وكثيراً ما دار الحديث عن الشرق الأدنى، وفي حالات أخرى ارتبط الحدث بالشعوب المسيحية لشبه جزيرة البلقان، وبأوكرانيا، وروسيا، وساحل البحر الأسود، والقوقاز.

كان الخط المحوري الرئيسي لجميع الروايات هو المغامرة العاطفية. أما ما يخص التلوين الشرقي فإنه يكتسب عند بعض المؤلفين ميلاً لتقديم استشهادات من السجلات والمراجع، ويلاحظ عند الآخرين سعي ألى ربط مغامرات الأبطال المبتدعين بالشخصيات والأحداث التاريخية الفعلية.

غايات تعليمية

ويمكن نسب الأب جان - باتيست دو شيفريمون إلى عداد الأوائل في هذا المجال، إذا كانت المعلومات عن الشرق في مؤلفاته تخدم غايات تعليمية. فسنة ١٦٩٤ أصدر كتابه «التعرف على العالم، أو فن تربية الشبيبة بشكل جيد لأجل جميع أحوال الحياة». وفي إثره، ظهرت في العام التالي رواية مغامرات ذات مواضيع شرقية هي «التعرف على العالم، رحلات شرقية، قصص تاريخية صرفة، تتضمن قصة

الجيورجية ريتسيا، السلطانة المنبوذة، والمينغريلية روسيبا، تابعتها في الحريم، بالإضافة إلى قصة رئيسي الشركسية الشهيرة» [٣] يكتب المؤلف في المقدمة أنه أراد أن يصور بصدق حياة وعادات الناس في بلدان مختلفة ومن معتقدات متنوعة. وكان القاريء سيحصل على معلومات مفيدة ودقيقة عن سكان الشرق من خلال استمتاعه ومتابعته لمجرى تطور العقدة.

يعود الحدث في العمل إلى عهد السلطان التركي محمود الرابع. وتشغل مركز الصدارة في الرواية مصائر حسناوات ثلاث، خطفهن القراصنة وأحضروهن إلى بلاط خان بلاد القرم أولاً، ومن ثم إلى قصر السلطان التركي، الكتاب مليء بوصف سلالات الشعوب: هذا الوصف هو ثمرة المشاهدات الشخصية أحياناً، إذ أن شيفريمون ذاته جاب البحر الأسود. ويأتي الوصف في أحيان أخرى اقتباساً من مصادر أدبية.

والكثير من هذه المعلومات التعريفية تتضمن في رواية أخرى لشيفريمون نفسه هي «مغامرات الجيورجية كيميسكي» [٤] (١٦٩٦). إن مصير البطلة الرئيسية غير اعتيادي كذلك، كما هو أصلها. فجدها من الأم غجري، ادعى أنه أرمني، والجدة شركسية، قدمت لتقطن جيورجيا. والد البطلة أوكراني، من أنصار يوري خميلنيتسكي، ولعدم رغبته الخضوع لسلطة داروشينكو يهجر وطنه ويحل في جيورجيا. تأخذ ملكة إميرتيا بطلة الرواية في البداية في حاشيتها. بعد ذلك يفتتن بها الشاه الفارسي ويرسل مبعوثيه، لكن تركيا غنياً من مكة يختطف الجيورجية الحسناء. المغامرات الرومانتيكية للبطلة تحملها من بلد إلى آخر، لكنها في نهاية الأمر تعود ثانية مع ابنها إلى جيورجيا. وكل بلد جديد تتواجد الجيورجية فيه يصوره المؤلف بالتفصيل، مع استشهادات طويلة من المصادر. تُورد، مثلاً، مشاهد من تاريخ جيورجيا، مأخوذة من كتاب الرحالة چان شاردان [١٢] - وهو الجوهري الذي توقف في جيورجيا وهو في طريقه إلى بلاط الشاه الفارسي، حيث وقع في دوامة نزاعات محلية. (كان كتاب شاردان معروفاً في الأوساط العلمية، لذلك كان من الواضح تماماً أن شيفريمون استخدمه).

لكن الاقتباسات الواسعة التي قام بها المؤلف لا تتمازج في رواياته مع موضوع القصة ذي الطابع المغامراتي الواضح. فجاءت سمات الشخصيات ضعيفة الصياغة، في حين تكثرت في وصف الأبطال النعوت الفضفاضة وصيغ التفضيل: «بجيلة»، و«شهيرة»، «آية الجمال»، «تحفة الطبيعة». وهكذا، لدى رؤية خان القرم الحسانوات الثلاث (بطلات الرواية الأولى) «ظل ربع ساعة كاملة واقفاً في دھول، لكونه عاجزاً عن لفظ أي كلمة من دهشته لدى رؤيته مثل هذا الحسن الفريد» [٣، ص ١٩].

وكما أشرنا أعلاه، كان هنالك عدد من المؤلفين الذين اعتمدوا، عند تأليف كتاب ذي فكرة مختلفة، على أحداث تاريخية فعلية. وكان من بينهم استاش لونيول، وهو كاتب حقق في نهاية القرن السابع عشر شهرة عظيمة. وكانت حياته الشخصية غنية كذلك بالمغامرات، كما هي رواياته. تحذر الكاتب من عائلة أرسطوقراطية، وكان يشغل منصباً رفيعاً، وقد أتهم لونيول بكتابة محاضر مزورة، فعرض للاعتقال، ثم هرب بعد ذلك من السجن وتوارى عن الأنظار. وعاش حياة مليئة بالمخاطر والصعوبات المادية، وفي نفس الوقت كان هنالك حب هائم رومانتيكي. كل هذا شد الإنتباه إلى شخصية المؤلف البارزة.

كان على بيئة من الأحداث

أصدر لونيول سنة ١٦٩٦ رواية تحت عنوان «أبرا موليه، أو قصة عزل محمود الرابع» [١]. إن زحف الجيوش التركية على النمسا، وإصابة القوات بالفشل فيما بعد، وخلع محمود في ١٦٨٧ وتنصيب أخيه سليمان - قدم كل هذا مادة مهمة للقصة تم استخدامها في رواية «أبرا موليه». وقد حرص لونيول من خلال ذلك على ربط المعطيات التاريخية بمكيدة مختلفة، كما سعى إلى تفسير انقلاب القصر بالتقلبات الغرامية. حتى أن المؤلف ينبه القاريء خصيصاً إلى أن قصة الحب الرومانتيكية ليست تلفيقاً، بل هي حقيقة صادقة، مكيدة سرية للحريم كشفها صديقه الذي كان ملحقاً في السفارة الفرنسية. عن هذه الأسباب «السرية» للانقلاب، التي لم تكن

معروفة حتى الآن لأي شخص، يريد المؤلف أن يخبر قراءه.

كان لو نوبل على بينة من الأحداث في تركيا دون شك. أما فيما يتعلق بالمسكوبيين، هكذا سمي الروس في مؤلفات ذلك العصر، فإنه كانت لدى الكاتب معلومات ضبابية جداً. إليك، على سبيل المثال، بطله العمل، البنت الروسية أبرامولية ذات الست عشرة سنة، بنت البويار (اقطاعي كبير في العصور الوسطى)، الذي تصدى لغزو التتار في حصنه سمولو Smolo الواقع قرب الحدود [٨، ص ٢٦٢]. من الواضح أن اسم القصر هو تسمية مختصرة لسمولنسك Smolensk. لم يُذكر في الكتاب قرب أي حدود تقع أملاك البويار، لكن الإشارة إلى الأعداء الذين يحاربهم مألوفة جداً: فقد ارتبطت روسيا في وعي الأوروبيين ارتباطاً وثيقاً بالنضال ضد التتار، ويمكن مصادفة هذا الموضوع في كتابات مؤلفين آخرين من القرن السابع عشر، منها، مثلاً، مسرحية الكاتب المسرحي الإنكليزي جون فليتشر «التابع الوفي» [٥].

وبالإضافة إلى تصوير وقائع تاريخية محددة هنالك الكثير من الاختلافات في رواية لو نوبل. فالأحداث التاريخية الزائفة ضرورية لتفسير ظهور البطلة في تركيا. كان حصن أبيها قد وقع في أيدي التتار، وقُتل البويار نفسه وابناه، وبيعت ابنة الست سنوات أبرامولية لتاجر من سمرقند. كبرت الطفلة مع ابنة التاجر إلى أن أصبح عمرها ستة عشر عاماً حيث تحولت إلى حسانة رائعة الجمال إلى درجة أن التاجر قرر تقديمها هدية للسلطان. وفي الطريق، أثناء عبورهم بولونيا، اشتبكوا مع القوات التركية الغازية. يقع سليمان باشا، الذي أخذهم أسرى، في حب الحسانة الشابة، وتبادلها هي حباً بحب. لكن الباشا لا يستطيع الزواج بها، إذ أن قصر السلطان ينتظر وصولها. يُقسم العاشقان على الإخلاص، ويتبادلان الرسائل المكتوبة حسب جميع قواعد أسلوب الغزل الراقي. تُوجه أبراموليتها إلى «وحيدها» وتوقع «المخلصة»، ويرد سليمان عليها بنفس اللهجة. يحاول الباشا أن يخفي الحسانة عن نظر السلطان، لكن محاولاته تبوء بالفشل. تنشأ حالة مميزة لرواية الغزل، عندما يسعى عدة متنافسين إلى الظفر بقلب حسانة منقطعة النظر. عند لو نوبل هيجت

أبرا الحسنة خيال السلطان، وكذلك يهيم أخوه بها حباً. تحاول أبرا وحبيها الهرب، لكن يتم القبض عليهما، ويُعدم الباشا. وبهدف الإستحواذ على الحسنة يستولي أخو السلطان على العرش. لكن أبرا المخلصة لذكرى الباشا المقتول تقتل نفسها. أثر موتها على السلطان الجديد إلى درجة أنه لا يستطيع الخروج من حالة الكآبة حتى آخر أيام حياته.

هكذا يفسر لو نوبل للقاريء العوامل الخفية لانقلاب القصر الذي، حسب تعبيره، عزاه الأشخاص غير العالمين لإخفاقات الأتراك العسكرية فحسب.

يمتزج الغرب والشرق في الرواية بشكل مبتكر. فأخبار العمليات الحربية وتسميات المواقع الجغرافية والأسماء الشخصية، وعادات الشخصيات التركية المسؤولة، والباشوات، وخدم الحريم، وكبراء الطواشية - كل هذا كان يجب أن يُكسب الحكمة تاريخية وتلويناً شرقياً. لكن من خلال هذا يتصرف الباشوات والسلاطين كأنهم فرسان العصور الوسطى، ويلتزم الأبطال بمبادئ كورني في الواجب والشرف، ويعبرون عن مشاعرهم بأسلوب أدبي بالغ الدقة.

وبصرف النظر عن النقااض المميزة لهذا الجنس الأدبي فإن رواية لو نوبل تعتبر أكثر دينامية بالمقارنة مع مؤلفات شيفريمون، وهي مبنية بشكل تأليفي، ويتركز حدثها حول عقدة واحدة، بالرغم من أنها مختلفة للغاية، إلا أنها تتضافر مع الأحداث التاريخية. وتتوجب الإشارة إلى أن الكتاب، في حينه، قد شد انتباه القراء، كما هو بادٍ، إذ أنه لاقى صدًى في مجلة خاصة بالعلماء كانت تصدر آنذاك [٧، ص ٤٨٥ - ٤٨٦].

الشركية الحسنة

وفضلاً عن تركيا فإن مؤلفي روايات الغزل توجهوا كذلك إلى بلدان شرقية أخرى. وهكذا، استخدم كاتب فرنسي قليل الشهرة من القرن الثامن عشر هو مارمون دو أوشان مواد فارسية في مؤلفاته. تعود له ثلاث روايات على مواضيع

شرقية، تظهر النزعات التعليمية فيها قوة كما عند شيفريمون. «لكي تؤمن الروايات المتعة يجب أن تبنى على معطيات تاريخية، وأن يكون لها هدف هو تبجيل الفضيلة»: - هذا ما كتبه المؤلف في روايته «ريتيا، أو الجيورجية الحسنة» [٩، ص ١].

وفما يتعلق بالمعطيات التاريخية فإن رواية مارمون دو أوشان «قصة روسيبا، أو الشركسية الحسنة» [١٠] هي الأكثر إثارة للاهتمام. ولدت البطلة في كبردا، لكنها جيورجية حسب أمها، تربي عند خالها القيصر الجيورجي فاختانغ (يدور الكلام عن فاختانغ السادس). وتشغل علاقات جيورجيا بفارس وروسيا مكانة خاصة في موضوع الرواية. يعود حدث الرواية إلى المرحلة التي استولى فيها الثوار الأفغان على السلطة في بلاد فارس. شدت هذه الأحداث انتباه الأوروبيين، وتحدث عنها عدد من المؤلفين من أمثال بيسونيل وهانوي وكروسينسكي وغيرهم.

استخدم دو أوشان كتاب «تاريخ الثورات في فارس» الصادر في باريس [٦]؛ حتى أنه توجد في نص الرواية أسانيد من هذا العمل. ومن هذا المصدر ذاته أخذت المادة التي هي أساس تأريخ سيرة حياة البطلة. وإليك معالم الموضوع الأساسية. قُتل زوج روسيبا من قبل الأفغان فتخرج البطلة مرتدية ألبسة الرجال والسلاح بيدها، وتحوض المعركة بشجاعة وتقتل الكثير من الأعداء. وعندما يتم أسرها تعلن عن غايتها وهي الثأر لمقتل زوجها. يتأثر رئيس الأفغان بجسارة المرأة فيطلق سراحها. هذه القصة الفريدة مأخوذة بأكملها من الكتاب المنوه عنه، حيث يدور الكلام عن ثار جيورجية مجهولة لزوجها [٦، ص ٢٨٥]. كما وردت معلومات من نفس المصدر عن القيصر الجيورجي فاختانغ السادس، عن علاقاته مع فارس وسعيه لتلقي العون من روسيا.

يُذكر في الرواية كل من بطرس الأول ويكاترينا الأولى، ويُحكى عن سفرة القيصر الجيورجي إلى روسيا. وفي نهاية الكتاب تجري أحداث مختلفة تماماً. فبعد عدد من المغامرات تصل روسيا إلى غوا الهندية، وتزوج إلى نائب الملك البرتغالي. وهناك يظهر كذلك خالها فاختانغ الذي توجه إلى الغرب بعد رحلته إلى روسيا. وفي

تناقض كامل مع الجغرافية يذكر المؤلف في كتابه ان هدف رحلة فاختانغ كان «التقرب من ممتلكاته».

بالنسبة لرواية المغامرات فإن عدم الدقة بهذه الصورة ليس غريباً. ويتوجب على العموم الاعتراف «بقصة روسبيا» نموذجاً هاماً لهذا الجنس الأدبي، إذ أن أحد الأبطال الرئيسيين للكتاب هو رجل جيورجيا التاريخي المرموق، وبسببه يتم تناول مجموعة من الوقائع التاريخية الحقيقية.

إن تطور الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر لا يتميزه بالطبع روايات الغزل، بل نشاط المنورين الذين أثارت اهتمامهم كذلك الموضوعة الشرقية. والدليل الواضح على ذلك هو «رسائل فارسية» لمونتسكيو، والمقالات عن بلدان الشرق في «موسوعة» ديدرو، والاهتمام الواسع بالشرق عند فولتير وغيره.

إنما يتوجب التذكر أنه حتى ما قبل المنورين اشتغل بموضوع الشرق مؤلفون منسيون لروايات الغزل أدوا دورهم دون شك في قضية العلاقات الثقافية المتبادلة بين الشرق والغرب.

المراجع

1. Abra-Mule, ou Histoire du détronement de Mahomet IV. Par m. Le Noble p. 1696.
Les œuvres de M. Le Noble. T. VI. p. 1716. طبعة ثانية في:

2. (Le Camus A.). Abdeker, ou l'Art de conserver la beauté, p. 1748.

تم تحديد المؤلف حسب:

Barbier A.A. Dictionnaire des ouvrages anonymes. T.I. p. 1882, c. 13.

3. (Chevremont J.B.). La connaissance du monde. Voyages orientaux. Nouvelles purement historiques, contenant l'histoire de Rhetima, Géorgienne, sultane disgraciée, et de Ruspia, Mingrélienne, sa compagne de serrait; avec celle de la fameuse Zisbi, Circassienne, p. 1695.

تم تحديد المؤلف حسب:

Barbier A.A. Dictionnaire des ouvrages anonymes. T.I.C. 691.

4. (Chevremont J.B.). Histoire et les aventures de Kemiski, Géorgienne, p. 1696.

طبعت ثانية في: Bruxelles, 1697

تم تحديد المؤلف حسب :

Biographie universelle ancienne et moderne publiée sous la direction de M. Michaud. T. VIII, p. 1844, c. 122-123.

5. Fletcher John. The Loyal Subject, /s.1./, 1618.

6. Histoire des révolutions de Perse. T. 1-2, p. 1742.

7. Journal des Sçavans pour l'année 1696. T. 24, c. 485-486.

8. Les œuvres de M. Le Noble. T. VI, p. 1716.

9. (Marmont du Hautchamp B.). Rethima, ou la belle Géorgienne. T. 1. p. 1735.

تم تحديد المؤلف حسب :

Dufrenoy M. L. L'Orient Romanesque en France. T. 2. Montréal, 1947, c.331-332.

10. (Marmont du Hautchamp B.). Histoire de Ruspia, ou la belle Circassienne. Amsterdam, 1754.

تم تحديد المؤلف حسب :

Dufrenoy M. L. L'Orient Romanesque en France. T. 2. Montréal, 1947, c. 331-332.

11. Martino P. L'Orient dans la littérature française au XVII e au XVIII siècle. p. 1906.

12. Voyages de M. Le Chevalier (hardin en Perse et autres lieux de l'Orient.

L., 1686 : الطبعة الأولى





٩٩

٩٩

ملحمة لم تتم ! - دراسة نقدية -

تأليف: الدكتور خليل حسن خليل
بسم: سعد زهران

«الوسية» ليست رواية عادية، ولا هي مجرد سيرة ذاتية.. إنما هي عمل
ملحمي، رواية ملحمية، بطلها هو الكاتب نفسه.

وأهم ما يميز العمل الملحمي، نثراً كان أو شعراً، هو القدرة على رسم صورة
حية لمجتمع أبطاله، في سياق تاريخي يشهد تحولات وانعطافات مصيرية.. بما يحويه
هذا المجتمع من معالم حضارية، وطبقات اجتماعية، وقيم أخلاقية، ومناخ وجداني
يدعم المقومات المعنوية والروحية للمجتمع، ويشد أزرقواه الصحية وطاقاته
الدافعة.. وبما يحويه المجتمع أيضاً من أشكال قصور وخلل تنال من قواه فتعرقل
مسيرته، أو تدفع به إلى مهاوي الردة والجمود، أو تغرقه في متاهات الصراعات
العقيمة.

وتتكامل صفة «الملحمية» في العمل الأدبي بقدر ما يكون أبطاله رموزاً للقوى الاجتماعية وتجسداً لأنظمة القيم المتواجدة - المتكاملة أو المتصارعة . . وكذا بقدر ما تكون حركة هؤلاء الأبطال في السياق الروائي تعبيراً عن حركة القوى الاجتماعية المعنية في السياق الحضاري التاريخي ، وتفاعل هذه القوى فيما بينها .

ويبقى العمل الملحمي على الزمن، كما يمكن أن يتجاوز حدود المحلية أو الإقليمية ويكتب له نوع من العالمية، بقدر ما يكون قادراً على التعبير عن المحصلة العامة للتفاعلات والصراعات التي يعرض لها، أي بقدر ما يكون تعبيراً عن إرادة الجماعة البشرية في البقاء، وفي التطور والارتقاء . . هذا - طبعاً - مع توفر شرط نجاح الكاتب في عملية الإبداع الفني .

ويكون العمل الملحمي أكثر تكاملاً بقدر ما يكون أبطاله في قلب الأحداث المؤثرة في الحركة الاجتماعية، وبقدر إسهامهم في تشكيلها .

وفي زمان مضى كان الأبطال الملحميون ملوكاً أو أمراء أو سلاطين أو نبلاء، أو فرساناً محاربين أو بشراً من أنصاف الآلهة الأسطوريين . . وكانت الملاحم سيراً لأمثال أخيل وأوليس وعنترة بن شداد وأبي زيد الهلالي .

ولكن ليس هكذا الحال في زماننا .

نحن اليوم في زمان يكاد يجمع فيه المفكرون والمبدعون على أن التاريخ من صنع الجماعات البشرية من بسطاء الناس، وليس من صنع صفوة ضيقة يجري من عروقها الدم الأزرق، وتبدأ شجرتها العائلية بواحد من أنصاف الآلهة الأسطوريين أو بشخصية تاريخية من مؤسسي الممالك أو قائد عسكري من قاهري الإمبراطوريات .

هكذا أصبح البطل الملحمي في عصرنا واحداً من البشر العاديين، لا يتميز على الآخرين بأصول نبيلة أو صفات غير بشرية، ولا يكمن سرّه في دعم يأتيه من ملائكة تهبط من السماء أو جنّ يخرج من تحت الأرض . . . إنما يتميز البطل بقدر كدحه ونضاله ودأبه وإصراره، وقدر من وضوح فكري لا يهبط عليه وحياً ولا يأتيه إلهاماً، وإنما يتوصل إليه البطل، وينميهِ ويطوره، بكدح ذهني ونهج دراسي

مشروح . . . وهي أمور باب الاجتهاد فيها مفتوح للكافة.

على صورتهم ومثالهم

غير أن هذه «المُقرّطة» التي استحدثها المناخ الفكري المعاصر في الكتابة الأدبية ليست بغير حدود.

فلا يُتصور أن يكون البطل الملحمي (وأنا أتكلم عن بطل ملحمي في بلادنا) واحداً من أدنى درجات السلم الاجتماعي: مولداً وتنشئةً وحياةً ومماتاً. . أن يكون إبناً لأسرة معدمة، وآلاً ينال أي حظ من التعليم، وأن يبدأ الجري على رزقه وهو بعد في سن الطفولة، وأن يكسب عيش الكفاف طيلة حياته بالكدح البدني المضني الذي لا يترك فرصة للخروج من حالة الجهل الدائم فضلاً عن الفقر المقيم، وأن يعيش عمره مع أمراضه المزمنة وغير المزمنة دون علاج. . (إلى آخر الصورة).

. . إنما أقصى ما وصلت إليه الكتابة الأدبية في بلادنا هي أنها قدّمت أبطالاً ملحميين من الطبقة المتوسطة. والسبب بسيط. فكتابنا يخلقون أبطالهم على صورتهم ومثالهم. وهذا هو السبب الذاتي، أي الذي يتعلق بذاتية كتابنا، الذين لم يخرج أكثرهم «شعبية» عن دائرة الطبقة المتوسطة.

وإلى جوار هذا السبب الذاتي يوجد سبب موضوعي، يتعلق بوضعية الطبقة المتوسطة المصرية، وتاريخها، ودورها، وآفاقها المستقبلية. . تلك التي تؤهلها لإنجاب الأبطال الملحميين لهذا الزمان. . والذي لم يكن بطل الوسية (وكاتبها)، إلّا واحداً منهم.

فهذه الطبقة المتوسطة هي التي تُزحم الساحة بالادعاءات والطموحات، والاندفاعات والمغامرات. . والقيادات المتفانية، والمدّعين الكذبة. . والمفكرين المجتهدين، والمهرجين المدّسين. . والفرسان الفدائيين، ولصوص الشعارات المتسلقين. .

. . . وهي التي وراء هذه الحيوية التي تتميز بها الحياة الأدبية والفنية، والحرارة التي تتسم بها الحركة الاجتماعية السياسية. . وهي - أي الطبقة المتوسطة - من بين

القوى الاجتماعية المحلية، العلة في هذا القدر الهائل من البلبلة الفكرية والتشويش العقلاني والقلق النفسي، وغير ذلك من أعراض التعثر والتوتر. . والجمود والعقم، والاندفاع والتهور، والانطواء والهروب. . إلى آخر قاموس الارتباك الذي على كل لسان.

. . في المخزون النضالي والفكري والوجداني للطبقة المتوسطة توجد غالبية خمائر التغيير إلى الأفضل، كما توجد أيضاً غالبية عوامل التخلف أو الجمود والردّة. . وكل الصراعات التي يتوقف عليها مصير مجتمعنا تنعكس انعكاساً حاداً في صفوفها، في شكل ائتلافات أو توترات أو صدمات بين مختلف فئاتها وفصائلها وانتماءاتها أو بينها في جملتها وبين الطبقات أو الفئات التي تعلوها في قمة السلم الاجتماعي أو التي توجد في أدنى درجاته. بل انها تنعكس في داخل النفس الانسانية الواحدة، فتصيب الذات الفردية بما تصاب به الذات الجمعية من توتر وتمزق، وتعثر وتأزم.

المتعة الذهنية والإشباع الوجداني الذي يحسّه قاريء «الوسية» يرجع إلى أن البطل، الذي هو نفسه الكاتب، يجسّد تجسّيداً حياً وجذاباً - في أسلوب - أدبي راقٍ وبسيط - ما أسميناه «خمائر التغيير إلى الأفضل» في هذا المجتمع - المجتمع المصري عامة ومجتمع الطبقة المتوسطة خاصة.

هذا واحد من خيرة أبناء هذه الطبقة، من الفئة ذات الأصول الريفية، الضاربة بجذورها في طين هذا الوادي العتيق، يولد في أسرة كانت ميسورة الحال، تتفتح عيناه على الجمال الربّاني لريف بهيّ بكر، ويحتفظ دائماً - شأن أي مصري أصيل - بحسّ مرهف، وعشق متجدد لكل ما هو جميل وبديع، ونقيّ نضير.

والأسرة طيبة المحتد، حفيظة على خيرة فضائل هذه الأمة العريقة المتحضرة الأب شهيم كريم، ومائدته ممدودة لكل ضيف، بل ولأي غابر سبيل. . وهو لا يتردد في تقديم العون لكل من يطلب معونته، أو نجدة كل من يطلب نجدته. والأم طيبة، محبة لرجلها حانية على أبنائها متفانية في رعايتهم. والابن (الكاتب) تنبض كلماته بالمحبة لوالديه والحنوّ على إخوته (فهو الكبير. .) والاعتزاز بتلك الفضائل

الأبوية . . وهكذا يشعر القاريء - منذ السطور الأولى - أنه في جو إنسانيٍّ حميم، وفي حضرة بطلٍ ذي قيم . .

وإذ يفقد الأب أرضه التي رهنها لدى أحد المرابين الأجانب ضمانةً لديون أصدقاء في ضائقة، فإن الابن (الكاتب) يتلقى - وهو بعد صبيٍّ يافع - أول دروسه في الوطنية، وفي المواجهة القاسية مع أعداء الوطن - الأعداء الخارجيين مجسدين في «الخوارج»، والداخلين المجسدين في دولة تهرع لخدمة الخوارج، فلا تكتفي بتجريد الأسرة من مصدر قوتها اليومي، وإنما تمتد أيديها لتجريدهم حتى من أثاث بيتهم المتواضع . . وباله من درسٍ شديد القسوة . . بل يا لها من محنة حُرِمَ بسببها الصبيُّ من القدرة على إكمال تعليمه، في ظروف كان ذلك يعني ضياع فرصة حياته التي يحلم بها . . بل وعانى الصبيُّ على أثرها - وهو في غربة عن قريته وبعيدا عن اهله - انواعا من الجوع واشكالا من المهانة . . . وهي معاناة لا يعرفها الا من كابد شيئا من مثلها . . ثم يجد الصبيُّ نفسه مُطالباً بالبحث عن عمل ليدفع عن نفسه، وعن أسرته كلها، غائلة الجوع ومهانة الفاقة ومخاطر السؤال.

وإذ يستعيد الكاتب تفاصيل تلك المحنة، بأسلوب يستولي على مشاعر القاريء ويعتصر قلبه، فإن القاريء لا يحسّ في نفس الكاتب بشبهة مرارة تجاه الوالد الذي فقد أرضه، فانحدر بالأسرة إلى مهاوي الفقر المدقع، وتسببت لأفرادها عامة، وللكتاب (البطل) خاصة بالألام والعذابات المزمنة. بل إن القاريء يشعر أن اعتزاز الكاتب بفضائل والده في المروءة والشهامة لم تَهْتِشْعة، وتواصلت بين الابن والأب أواصر المحبة والتقدير. وهو - أعنى الكاتب - يتحمل المحنة بشجاعة وبساطة، وكأن ذلك من طبائع الأمور.

وما أظن أن كاتباً يستطيع أن يقدم لقارئه إيماءً أقوى - من أجل إعلاء قيم الشهامة والمروءة والتكافل الإنساني . . وذلك في أسلوب بسيط غير خطابي . . ودون ابتزازٍ لمشاعر القاريء بالادعاءات الفجة والمواظع الجوفاء.

نضوج مبكر

وإذ تفقد الأسرة مورد رزقها، فإن العائل الجديد لها، الصبي خليل (وهو نفسه الكاتب) لا يجد عملاً إلا في وسية الخواجا.. نفس الخواجا الذي كان هو السبب في تجريد الأسرة من ملكيتها...

وهذا الحدث الصغير، في إطار العلاقة بين صاحب الوسية وصاحب ملكية صغيرة في قرية من قرى الشرقية، يرمز لقانون عام سَرَى على عدد لا يُحصى من أصحاب الملكيات الصغيرة في علاقاتهم بأصحاب الملكيات الكبيرة، الذين كانوا خليطاً من أجانب مغامرين (صاحب الوسية اليوناني كان أبوه جرسوناً) وأعيان مصريين وغيرهم من أصول تركية أو شركسية.. المشمولين برعاية الدولة وحماية الاحتلال..

هذا القانون سرى أيضاً على بلاد غير بلادنا، وريف غير ريفنا، في ظروف التحويل القهري لاقتصاد زراعي طبيعي، المالكون فيه هم المنتجون الأساسيون، والمستهلكون الأساسيون لإنتاجهم.. إلى اقتصاد سلعي تابع.. حيث تنهار أشكال عديدة من الملكية الصغيرة (أو تعاد ظروف وجودها وتشكيلها) لصالح الملكية الكبيرة للأرض ورأس المال، ويفلس صغار الملاك المنتجين بالجملة ليتحولوا إلى قوة عمل في خدمة الكبار، وحيث لم يعد الإنتاج موجهاً لإشباع الاحتياجات المعيشية المباشرة للعاملين في الإنتاج، وإنما هو موجه للبيع في السوق.. وهي سوق وثيقة الارتباط بالسوق العالمية، الأولوية فيها لمحصولات التصدير وسِلْعِهِ، وليس للحبوب (وما في مثل أهميتها) من منتجات لازمة لغذاء الفلاحين وضروراتهم المعيشية، هم وعامة السكان.

وبالعمل في الوسية، ينتقل الفتى خليل، وهو بعد في الثانية عشرة من عمره، إلى طورٍ من النضوج المبكر، فهو يعمل عمل الرجال، وينهض بمسئولياتهم، ويهتم بمثل اهتماماتهم وهمومهم، ويصبح واحداً منهم.

ولأنه ابن أسرة كانت ميسورة الحال، ولأنه كان قد تمكن من الحصول على قدرٍ

كافٍ من التعليم - بمقاييس زمانه (الابتدائية وعام في الثانوية)، فإن عمله في الوسية كان مُميزاً. . كان عملاً كتابياً وليس من ذلك النوع من الكدح البدني في الطين وتحت وهج الشمس من الشروق حتى الغروب، الذي يهدّ الجسد ويبلد الحس ويعطل التفكير. . أي أن الفتى خليل، على الرغم من هبوط أحواله المادية ووضعيته الاجتماعية، إلا أنه لم ينحدر إلى المراتب الاجتماعية الدنيا. . وهكذا ظل خليل أفندياً محافظاً على مكانه - وإن يكن شديد التواضع - في الطبقة المتوسطة. . بل وتنهياً الظروف التي تجعله يأمل في الصعود، واستعادة مكانته، وردّ الاعتبار لأسرته. . فقد رأى الخواجا أن قدرة خليل على العمل كانت بغير حدود، وإن نزاهته فوق الشبهات، وتملكته شهوة استثمار قدرات هذا الفتى الساذج العفيّ إلى أقصى الحدود. . وبسبب نظام القيم الذي يحسده هذا الخواجا، فقد عجز عن رؤية الجوانب الأخرى في شخصية بطلنا، عجز عن رؤية أعماقه الخيرة وضميره النقيّ ومعدنه الصلب ودرجة نضجه الذهني والثقافي. . لذلك لم يتردد الخواجا في أن يوكل لخليل مزيداً من المسؤوليات، ويلقي العبء الذي كان ينوء به أكثر من مستخدم من مستخدميهِ. . وهكذا سرعان ما أصبح بطلنا هو القائم بجميع الأعمال الكتابية والإدارية والمحاسبية في الوسية: كاتب أنفار - أمين المخازن والشؤون - كاتب الحسابات - المسئول عن صرف أجور الفلاحين وإحصاء المحاصيل. . الخ. .

ومع كبر مسئوليات خليل أفندي يتكشف له عالم الوسية، (كما يتكشف للقراء)، بكل تفاصيله وخباياه. وسرعان ما يتحقق بطلنا من أن هذا العالم ليس هو العالم الذي يستطيع أن يحقق فيه ذاته، أن يكون له فيه المستقبل الذي يُرضي طموحه ويشعر فيه بمكانته وكبريائه كإنسان عنده قيم.

يتبين خليل أن العاملين في الوسية نوعان من البشر: فلاحون يكدحون، هم وأبناؤهم وبناتهم ونساؤهم، في الطين والتراب من الفجر حتى الغروب. . وحفنة - هو منها - تضم ناظر الزراعة والخفير وكاتب الأنفار. . وغيرهم من المستخدمين. ويكتشف خليل أن في نظام الوسية عرفاً غير مكتوب يجعل هؤلاء المستخدمين قادرين على سرقة شيء من محاصيل الوسية، أي من عرق الفلاحين وجهدهم،

مقابل قيامهم بدور الأداة المباشرة التي تعتصر آخر قطرة من عرق الفلاحين ودمائهم لصالح صاحب الوسية، الذي يعيش حياة مترفة سفيهة مبتذلة، ويدل كلبه ويطعمه الحماح المحمّر في الزبد، بينما يمتهن المستخدمين ويذلهم، ولا يسمح للفلاحين حتى برؤيته أو الاقتراب منه، ويضن عليهم بما يسدّ الرمق من خبز مصنوع من الذرة الصفراء.

ولو أن طموح بطلنا كان طموحاً مادياً فحسب، لو أن حدود أحلامه كانت توفير شيء من المال وشراء بضعة أفدنة، فما كان أسهل أن يحقق له عالم الوسية ذلك الطموح الماديّ المبتذل (الذي كان يملك غالبية من كان يخاطبهم من أبناء الطبقة المتوسطة الريفية). . ما كان أسهل أن ينضمّ إلى هذه الحفنة من صغار اللصوص، ويصبح واحداً منهم، ويشاركهم الاستهانة بمصائر المعدمين المستضعفين، والاستسداد عليهم، واستباحة عرقهم ودمائهم. . .

ولكن بطلنا إنسان ذو طبيعة خيرة وتنشئة صالحة وعقل مستنير، لذلك ظل - على الرغم من الظروف القاسية - قادراً على احتضان فضائل الطبقة ومقاومة رذائلها المتفشية ومظاهر ضعفها المخزي. . ظلّ إنساناً متحضراً ساعياً للكمال، ذوّاقاً محباً للجمال، قارئاً للكتب، متشبهاً بالرغبة في استكمال تعليمه وتنمية ثقافته، ظلّ عفوفاً عطوفاً، عنده فائض من طاقة روحية تجعل أعماقه تفور غضباً كلما تكشف أمامه أشكال الظلم والمهانة الواقعة على كاهل الكادحين المستضعفين، والنهب الهمجيّ الذي يمارسه صاحب الوسية وأدواته من المستخدمين المتواطئين المستفيدين، الفاسدين المفسدين. . وظلت تتعاضد في داخله حوافز التصدي لذلك البناء الفاسد الظالم، ويُشحن وجدانه بالرغبة في الثورة عليه.

اكتمال الوعي

هكذا يبني كاتب الوسية، بأناة وصدق، المقومات الدرامية لبطله الملحمي، الذي تتشكّل ملامحه عبر حدثٍ بعد حدثٍ من أحداث الرواية، وتتكامل صفاته الطيبة عبر فقرة بعد فقرة من صفحات هذا العمل الأدبيّ الفذ.

غير أن النمو في شخصية البطل، مع التكامل المطرد في البناء الملحمي، لا يسير في خط مستقيم صاعد على الدوام، إنما النمو والتكامل، شأنه شأن أي مسار درامي وثيق الصلة بحقائق الحياة، صادق في التعبير عن واقعيتها، يمرّ - أثناء صعوده الواصل - بعثرات ومواقع هبوط، بلحظات توتر نفسي وغموض ذهني، كما بأوقات انفراج وجداني ووضوح عقلائي.

وفي مواضع ليست قليلة من كتاب الوسية يصل العمل الأدبي إلى ذروة بعد أخرى.. عند نقاط الوصل النادرة التي تعطي للحياة الخصبه معنى وللأدب الرفيع نكهة.. عند الإنعطافات التي تصل الغموض بالوضوح، التوتر بالانفراج، التأزم النفسي والانقباض الوجداني بالسلام الداخلي والسكينة الروحية.. ولحظات الاختيار هي أهم نقاط الوصل في حياة الإنسان، حين يأتيه وقت يعي فيه ضرورات وجوده، وتؤهله صلاحياته المعنوية للاختيار.

... في فترة عمل بطلنا في الوسية جاءت لحظة الاختيار الحاسمة حين اكتمل وعيه بعالم الوسية، بكل تفاصيله وخباياه ومخازيه، وأصبح مُطالباً بأن ينضمّ صراحة إلى فصيلة صغار اللصوص (الذين أسماهم «أحرار» الوسية)، وهم الأدوات المتواطئة على سرقة عرق الفلاحين (الذين أسماهم «عبيد» الوسية)، لصالح الخواجا، سيد الجميع، والمتحكم في مصائرهم.. والثمن هو الاشتراك في عائد عملية السرقة بالحصول على جزء من محاصيل الوسية بالطرق المهنية غير المشروعة التي يسمح العُرف القائم بها.

ويجيء الاختيار على نحوٍ بشريّ بلا مبالغة أو جعجعة أو ابتزاز غوغائي لمشاعر القاريء... دون إخفاء للمسار الصعب الذي اجتازته نفسية البطل (الكاتب) ومعنوياته، ودون تسترٍ على شيء من ضعفٍ شاب موقفه، وذبذبات أصابت نفسيته.. في وقت كان الاختيار الأخلاقي يعني الطرد من الوسية، وفقدان مصدر قوته الضروري هو وأسرته.. يعني التضحية بلقمة خبز الذرة المغساة بالمخلل! وصولاً إلى لحظة الاختيار فُرضت عليه أشكال من الرشوة.. صحيح أنها لم

تُقدّم إليه مباشرة، وإنما قُدمت لأسرته دون علمه، قدمها صغار اللصوص، بعضاً من سرقاتهم أرسلوها - دون علمه - إلى والديه وإخوته. . . وتقبلها هؤلاء، وكانوا عامل ضغط معنوي رهيب اضطره إلى قبول هذا الأمر الواقع شهوراً عديدة. . . والكاتب لا يغفر لنفسه أنه رضح (ولو لحظة عابرة) لضعفه. وهو لا يفتش عن مبررات ولا يسمي الأمور بغير أسمائها، وإنما يصف ما حدث بأنه سرقة. . .

والحق أن هذه قسوة على النفس لا يرقى إليها إلا قلة من أصحاب الضمائر الذين تتسع قلوبهم لهموم إنسانية كبيرة. . . وفي الكتابة الأدبية، هذا نوع من أدب الاعتراف قلّ أن يرقى إليه كُتاب العربية.

أن أدب الاعتراف يسلط أضواء كاشفة على أركان مظلمة في دخائل النفس البشرية، فيساعد الكاتب والقارئ معاً على التطهّر والصفاء والثقة بالنفس. بل أكثر من ذلك. . . إنه - أي أدب الاعتراف - وثيقة تشهد بأن الكاتب - بالأصالة عن نفسه وبلسان طبقة الاجتماعية ومدرسته العقائدية - قد تجاوز في حاضره (أي لحظة الكتابة) كثيراً من رذائل ماضيه (لحظة وقوع الحدث). . . إن أدب الاعتراف هو خير شاهد على أن الكاتب اليوم أذكى وأنقى ممّا كان بالأمس، وهو تعبير عن درجة أعلى من الوعي الجمعي وارتقاء المعايير الأخلاقية للطبقة الاجتماعية والمدرسة الفكرية المعنوية.

على الهامش

عالم الوسية هو العالم الذي رأى الكاتب (البطل) كل تفاصيله، واكتشف أدق خباياه، وتجّرع علقمه، وعاش معظمه طويلاً وعرضاً: من قصر الخواجا حتى أكواخ الطين التي تتكدس فيها الأجساد الضامرة المنهكة لفقراء الفلاحين، مروراً بمساكن الكتبة ونظار الزراعة والخفراء والخوالة. . . ومن حظائر الحيوانات وحقول القطن والذرة حتى مخازن المحاصيل والشّون والأجران والمكاتب. . . ومن الخبز المصنوع من الذرة الصفراء (أو الحمراء) والمخلل الذي يأكله الفلاحون الفقراء، إلى الحمام المحمر في الزبد الذي يأكله كلب الخواجا، إلى الفسيخ والبطيخ الذي يسرقه صغار الكتبة والمستخدمين أحياناً. . .

باختصار، عالم الوسية هو العالم الذي اكتملت حقائقه في ذهن الكاتب وانطبعت بصماته التي لا تُمحى في وجدانه.

ولكن، ليست الحال هكذا بالنسبة لصلته بعالم المدينة.

فبعد أن ترك بطلنا العمل في الوسية بقليل، ثم انتقل من الريف إلى القاهرة ليلتحق بمدرسة ضباط الصف، ومنها إلى رئاسة الجيش، وبعد ذلك إلى لواء الأساس، فإنه لم يكن في المدينة إلّا على الهامش. . . لم يندمج في جو الحياة اليومية لهذا الحيّ أو ذاك، ولا هو التحق بعملٍ في ورشة أو مصنع أو متجر أو مكتب أو شركة أو ديوان، ولا اعتاد التردّد على مقهى أو نادٍ ومخالطة رواده. . وإنما عاش الروتين العسكري بإيقاعه اليومي المنضبط في الثكنات أو الخيام، ينتقل من قشلاق إلى قشلاق، أو من معسكر إلى معسكر في عزلة حياتية ووجدانية عن كل القطاعات المدنيّة في المدينة.

. وحين انتقل للعمل مدرباً عسكرياً في مدرسة التوفيقية في القاهرة، ثم في كلية الحقوق في الإسكندرية، وحين لم يكن ذلك العمل إلّا وسيلة يتدرّج بها لاستكمال دراسته الثانوية فالجامعية - فإن معاشته لشريحة محدودة من شباب الطبقة المتوسطة في العاصمتين ظلت معاشة هامشية، مقتصرة على قاعات الدراسة أساساً، ثم توسعت قليلاً - بفضل المدّ الثوري الوطني الذي أعقب نهاية الحرب العالمية الثانية - لتصبح مشاركة في الحركة الوطنية، في جانبيها النضالي (المظاهرات والاجتماعات والاشتباك في الشوارع مع قوات الأمن وقوات الاحتلال)، والفكري (الاشتراك في المناقشات والمساجلات بين مختلف الفرق والتنظيمات والجماعات التي تصدّت لقيادة الجماهير خاصة بين الناطقين باسم الاتجاه الديني والاتجاه اليساري).

والحق، لو لم يكن بطلنا موهوباً ككاتب، لو لم يكن فناناً بطبعه، لمّا تمكن من إسباغ كل تلك الحيوية على الفترة «العسكرية» من حياته «إن صحت التسمية». فمن الصعب أن يكتب الإنسان عن حياة محدودة وجافة كتاباً أدبية من أي نوع - إلّا إذا كان عالمه الداخلي، عالمه الروحيّ الثقافيّ، عالماً عامراً زاخراً، بقدر ما تكون

قدراته الإبداعية نادرة. وإنَّ القاريء ليزداد تقديره لهذا الجزء من السيرة الذاتية للبطل حتى يتذكر أنَّ الجيش، في ذلك الزمان، كان مؤسسة هامشية. فعلى الرغم من أنَّ تلك كانت سنوات الحرب العالمية الثانية، فإنَّ الجيش لم يخض معركة واحدة في ميدان القتال (ولم تكن قد بدأت بعد حقبة المواجهة العسكرية مع إسرائيل). وقد عبَّر الكاتب - ربما على غير وعيٍ كامل منه - عن تلك المفارقة في الصفحات التي أفادنا فيها، بأسلوبه الذي يفيض سخرية بقدر ما يقطر مرارة، بأنَّ غالبية الاتصالات التليفونية التي كان يتلقاها مكتب معالي الباشا، الفريق رئيس أركان حرب الجيش حينذاك، كانت تأتي من طابور طويل من النساء: غانيات أو صديقات. . . وفي أحسن الأحوال من المنزل والزوجة. . . والبقية تأتي في شكل أوامر أو نواه من السراي الملكية. . . حيث يتبيَّن بطلنا أنَّ الباشا لم يكن، بالنسبة للملك، إلَّا كالشاويش بالنسبة للباشا، أي مجرد خادم شخصيٍّ وحارس مطيع. . . وحيث كانت أهم منجزات الباشا، في مجال الخدمة العامة، هو تغيير شعار القوات المسلحة من «الله - الوطن - الملك» إلى «الله - الملك - الوطن». . . أي بإعطاء الأولوية - بعد الله - للملك، وليس للوطن!

ولعل الكاتب أدرك صعوبة الكتابة عن الجانب «العسكري» في تلك «المرحلة العسكرية» من حياته، فاستعان في تسجيل تلك الفترة بعناصر غير عسكرية، مثل الاستطراد في الحديث عن الجهد الدؤوب الذي بذله لاستكمال تعليمه. . . وعن ذلك الحبِّ العذريِّ الجميل الذي عمر قلبه لحظة من الزمان. . . وعن صداقة توثقت أواصرها بينه وبين زميل نذ اجتماعي وثقافي له، هو البلوكايمين الذي كان يعمل معه في رئاسة الجيش. . . وعن صداقة أخرى مع ضابط كان يرأسه في مدرسة ضباط الصف، هو الضابط عبدالمحسن مرتحى.

وقد توقَّف بطلنا وقفة طويلة عند صداقته مع مرتحى، الذي كان يفسح له صدره، ويستمع إلى شكواه وملاحظاته حول مآخذ الحياة العسكرية حينذاك، والتي كانت - في جللتها - تتعلق بالجوانب الاجتماعية والثقافية والحضارية والمعنوية في الجيش، أكثر مما تتعلق بالجوانب العسكرية - مثل معاملة العساكر، العلاقة بين

الجنود والضباط، كرامة المهنة العسكرية والمشتغلين بها في مختلف المراتب. . (وهي قضايا عبرت عنها - من بين أشياء أخرى - حركة الضباط الأحرار فيما بعد).

وعموماً - كانت الصداقة بين خليل ومرتحي إرهاباً، على مقياس فردي محدود، لما عُرف في الكتابات السياسية للعقدين التاليين (الخمسينات والستينات) بـ «تدوين الفوارق بين الطبقات»، وهو شعار لخص المسعى الجمعي، غير المكتمل الوعي، لتوحيد النضال الاجتماعي السياسي للطلائع المستنيرة لطبقة متوسطة صاعدة طموحة، مع الطلائع المستنيرة لأعيان عصرين (مرتحي واحد من شبابهم)، بعد أن رأوا كيف تتجاوز حقائق العصر وضروراته ذلك البناء الفاسد البالي، الفاضح المظالم، الذي كان عالم الوسية تجسداً له في ريف مصر، وترجع على قمته قصور الخوaja ومكتب الباشا وسراي جلالة الملك.

قيمة وثائقية

بالإضافة إلى القيمة الفنية الجمالية لأية رواية ملحمية، تبرز - أولاً - قيمتها الوثائقية، أي قيمتها كسجل لأشكال واتجاهات الحركة والصراع التي تزخر بها الحياة الاجتماعية السياسية، والمناخ الحضاري الثقافي - في السياق التاريخي للمجتمع المعين.

وهذا الجانب من «الوسية» هو الجانب الذي عنيّا به أكثر من غيره في مقالنا هذا. وفي الصفحات السابقة تابعنا أهم عناصره وفقاً للتتابع الزمني لأحداث الرواية، من البداية حتى انتهاء المرحلة «العسكرية» من حياة البطل.

غير أننا إذا أردنا أن نزن الحصيلة العامة للقيمة الوثائقية التاريخية الحضارية لهذا العمل، يتوجب علينا أن نتوقف قليلاً لنمعن النظر في خصائص الطبقة المتوسطة المصرية، حيث سبق أن أكدنا أن هذه الطبقة هي - في الوسية - الذات الأساسية، كما أنها هي الموضوع الأساسي.

تتميز الطبقة المتوسطة في بلادنا، إلى جوار التضخم الهائل في عددها بالنسبة لمجموع السكان، وبالمقارنة بالمجتمعات الصناعية المتقدمة، تتميز بسمات ومفارقات تجعل مهمة الكتابة عنها - ومن أجلها - مهمة شاقة ومعقدة، أهمها:

■ اختلاف الأصول البيئية، من أفراد مدينيين (أي سكان مدن) من أصول مدنية، إلى مدينيين من أصول ريفية، إلى ريفيين.

■ اختلاف البيئة الحضرية الحياتية. فعلاوة على الاختلاف العريض بين البيئة المدنية والبيئة الريفية، نجد - مثلاً - أنه في الإطار المدني للقاهرة، ومن يعيش في أحياء قديمة ذات مناخ محافظ، مثل السيدة والحسين، ومن يعيش في أحياء عصرية ذات مناخ متفتح، مثل مصر الجديدة والمعادي . . ومنهم من يقضي معظم وقته - بعد العمل - في المقهى، وآخرون في النادي، وغيرهم في المسجد، وغير هؤلاء وأولئك في حلقات الصوفيين واحتفالاتهم . . وفي الإطار الريفي يختلف ريف قنا عن ريف الفيوم عن ريف الدقهلية . . .

ويترتب على الاختلاف البيئي الثقافي اختلاف في السلوك الاجتماعي، خاصة فيما يتعلق بالأسرة، ودورها، ومناخها الإنساني والوجداني، ومكانة المرأة ومظهرها . . . زيا ومساهماتها في العمل وفي تحمل المسؤولية الأسرية والاجتماعية . . .

■ التنوع المهني. فهناك أولاً التقسيمات الكبيرة إلى مشغلين بالعمل الإنتاجي في المزارع والمصانع ومواقع البناء، ومشغلين بالأعمال التجارية، ومشغلين بشئون الدفاع الوطني والأمن الداخلي، ومشغلين بالمهن الأخرى، مثل التدريس والمحاماة والطب والهندسة . . .

■ اختلاف التنشئة التربوية. فعلى الرغم من أنه من النادر أن تصادف واحداً من أفراد الطبقة المتوسطة المصرية لا يعرف القراءة والكتابة (بل لعل هذه المعرفة هي من أهم الصفات التي يشترك فيها أغلبية أفراد هذه الطبقة - في بلد ما يزال أكثر من نصف سكانه أميين) إلا أنهم يختلفون بعد ذلك. فمنهم كثيرون يكتفون بالحد الأدنى من التعليم، ومنهم من واصل حتى الدكتوراة (دون أن يضعه ذلك في وضع طبقيّ

أعلى من سابقه) . . . ومنهم من تكون تنشئته وتعليمه دينياً، ومنهم من يتعلم تعليماً علمانياً خالصاً . . . ومنهم من يتعلم في مدارس وجامعات مصرية خالصة، وآخرون في مدارس وجامعات أجنبية . . . والغالبية الساحقة ذوو تنشئة وتعليم يجمع بين الديني والعلمي، ولكن دون تجانس.

■ في الظروف الراهنة (منذ أواخر السبعينات)، التي تشهد خروج ملايين المصريين للعمل في الخارج، يمكن أن نضيف عاملاً جديداً يزيد من تعقيد تكوين هذه الطبقة وتحليل وعيها . . . وذلك هو: التأثير بمجتمعات العمل الخارجي . فالذين قضوا سنوات عمل في السعودية أو في دول الخليج، أو يتلقون مساعدات أو هدايا مادية من عائلتهم أو أقاربهم الذين يعملون هناك، لا بُدَّ وأن يتأثروا بذلك على نحو يختلف عن أولئك الذين يعملون، أو على صلة، بمن يعملون، في بلد من بلاد المغرب العربي . . . والاختلاف أكبر في حالة إذا كان البلد الخارجي في أوروبا أو أمريكا . . . (يلاحظ أن هذه النقطة ليست على صلة مباشرة بأحداث الرواية ذاتها، ولكنها على صلة وثيقة بذاتية الكاتب، الذي لم يكتب «الوسية» إلا بعد أن كان قد أكمل دراسته بعد الجامعة في بريطانيا، ثم عمل في الخارج، في بلاد أفريقيا السوداء . . .)

■ كما تتنوع المراتب التعليمية والثقافية في صفوف الطبقة المتوسطة تنوعاً كبيراً، تختلف الحظوظ المادية لأفرادها اختلافاً كبيراً.

لا توجد حوائط صينية تفصل الشرائح العليا للطبقة المتوسطة عن الطبقة الاجتماعية العليا، من أصحاب الثروات الكبرى والمراكز السلطوية قرب القمة . كذلك لا توجد حوائط تفصل الفئات الدنيا من الطبقة عن جمهور الفقراء الذين يعيشون على حافة العوز . . . لذلك كثيراً ما يحدث خداع نظر . . . وذلك حين يتصور بعض محدثي الثراء أنه ارتقى إلى مصاف الطبقة العليا، فيتقدم طالباً القرب (أيّاً كانت أشكال ذلك القرب - زواجاً أو صداقة أو مشاركة . . .) كما كثيراً ما تحدث ظواهر عكسية عند الطرف الآخر من السلم، حين يتعاضد ابن الطبقة المتوسطة

المتدهور الحال على جارٍ أو قريب من «أصل» أكثر تواضعاً. . باختصار، أبناء الطبقة المتوسطة هم أكثر إحساساً بالغربة عند النظر إلى أعلى وإلى أسفل، تمزقهم عقد النقص في علاقتهم بمن هم أعلى منهم، وعقد الإستعلاء بمن هم أدنى منهم. . وينعكس هذا في صفوف الطبقة ذاتها، حيث يُنفسون عن عُقدهم في أشكال من العلاقات المريضة والتعصب المهلكة، بين مختلف شرائح الطبقة ومراتبها وتنوعاتها المادية والحياتية والعقائدية. . بل إن هذه العقد وتلك التعصب لتُسمم العلاقات بين أقرب الأقرباء، بل وبين أفراد الأسرة الواحدة.

■ يترتب على العوامل السابقة تنوع كبير في الانتماءات العقائدية لأبناء الطبقة المتوسطة. يوجد أولاً التقسيم الكبير إلى التيارات الأساسية: الدين والقومية، والليبرالية والاشتراكية. وفي إطار كلٍ من هذه التيارات الكبرى توجد تقسيمات عديدة. فمن ينظر إلى الصورة من قريب يستطيع أن يُحصى عشرات وعشرات من التشكيلات والفرق في داخل كل من التيار الديني والتيار الاشتراكي الماركسي، وبدرجة أقل في التيار القومي. . كما يستطيع أن يتبين أن غالبية الفرق تأخذ بمناهج وأفكارٍ توفيقية مُهَجَّنة، تنتقي شيئاً من هذا و شيئاً من ذلك. . .

■ وأخيراً وليس آخراً تتسم الطبقة المتوسطة بارتفاع معدل الحراك الاجتماعي بين أفرادها وفئاتها. . بمعنى أن الصعود إلى مراتب اجتماعية أعلى، أو السقوط إلى درجة اجتماعية أدنى، أسرع بين أفراد هذه الطبقة وفئاتها مما هو في الطبقة التي تعلوها، وتلك التي هي أدنى منها. . وهذه سمة وثيقة الارتباط بما شهدته بلادنا، وما تزال تشهده من تغيرات حادة في مُقدراتنا السياسية العامة منذ حوالي أربعين عاماً. فمنذ الحرب العالمية الثانية حتى اليوم، صعدت، ثم هبطت، ثم عادت للصعود مرة أخرى، الحظوظ المادية للصنّاع والحرفيين بالقياس إلى حظوظ غالبية الموظفين والمهنيين من خريجي الجامعات. . وكذا تذبذبت، صعوداً وهبوطاً، حظوظ التجار وأصحاب الأعمال وملوك الأراضي والعقارات - وغالبيتهم من الطبقة المتوسطة.

هذا الحراك الاجتماعي الاقتصادي هو واحد من أهم الأسباب التي ترتب عليها نوع من الحراك الفكري العقائدي. فالملاحظ أن عدداً لا يُحصى من مثقفي

الطبقة المتوسطة يعيشون في شبه هجرة فكرية عقائدية لا تتوقف . . دوامة مهولة تشدهم إلى حالة لا تخفى من التشویش الذهني والدوار الوجداني .
[ومنذ أواسط السبعينات، بعد أن بدأ المصريون يخرجون للعمل في الخارج بالملايين، تعاظم معدل هذا الحراك الاجتماعي الاقتصادي العقائدي إلى درجة وصلت بكثير من الأبنية الأساسية في المجتمع إلى نوعٍ من فقدان التوازن].

ملحمة للطبقة الوسطى

وقد عنيانا بالاستطرد في توصيف الطبقة المتوسطة، (وإن كنا لم نورد هنا إلا خطوطاً عريضة لموضوعات لا تكفي لاستيفائها كتب كثيرة)، لكي نصل إلى نتيجة هامة وثيقة الصلة بموضوع هذا المقال، وهي أن طبقة بهذا القدر من الضخامة، ومن تنوع التكوين، وسرعة الحركة والنشاط، مع انقسام الطلائع بين كثير من الانتهات العقائدية والتشكيلات السياسية . . طبقة هذه شأنها - يصعب، إن لم يكن من المستحيل أن يستوعب حركتها الاجتماعية وحياتها الوجدانية عملٌ أدبي واحد، حتى لو كان ملحمة واسعة الأفاق من مستوى الوسية .

[ففي تقديرنا أن توصيفاً متكاملًا لسمات الطبقة المتوسطة، ومتابعة نقدية لتاريخها، وتشخيصاً دقيقاً لمشكلاتها ومازقها وأزماتها، واستشرافاً لماحاً لاحتمالات مستقبلها، وتخطيط مشروع لحركة طلائعها يفضي إلى خروجها - والمجتمع معها - من مآزقها وأزماتها . . هذه المهمات - على الصعید الفكري - لا تتم إلا بتجديد علم السياسة في مصر، إلا بصياغة مصرية جديدة للنظرية والفلسفة السياسية .]

الوسية، إذن، ملحمة للطبقة المتوسطة، كما أن ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) ملحمة لشرائح وجوانب أخرى من نفس الطبقة، حيث يختلف الموضوع الملحمي للواحدة عن الأخرى في أمرين أساسيين: الإطار الاجتماعي الحضاري الفكري لعالم الكاتب، والسياق التاريخي للأحداث الروائية .

عالم الثلاثية يختلف عن عالم الوسية بمثل ما يختلف عالم نجيب محفوظ عن عالم خليل حسن خليل .

عالم الثلاثية، كما تنطق به عناوين أجزائها الثلاثة، هو الأحياء القاهرية القديمة، في الفترة التي امتدت من الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية. عالم فئة مُتيسرة نسبياً من الطبقة المتوسطة المدينية المشغلة بنوع من التجارة التقليدية (العطارة وما أشبهه) - ومن ثمّ يتدهور بها الحال تدريجياً، ويلتحق عدد متزايد من أبنائها وأجيالها التالية بالمدارس والجامعات، ليعيشوا - بعد التخرج عن وظائف في الحكومة أو يعملوا ببعض المهن المتواضعة. هذه الفئة الاجتماعية وجدت نفسها في الحركة الوطنية التي تمتد جذورها إلى أوائل القرن، وبلغت الذروة في ثورة ١٩١٩ وبعض العشرينات، حتى كان الوفد هو أملها وقيادتها التي لا تُنزع... إلى وقت ما من الثلاثينات، ثم الحرب العالمية الثانية. فتسارع معدل هبوط أحوالها المادية، وتضعف الأمل في الوفد. ثم، في المراحل الأخيرة للحرب وفي أعقابها، أخذت أجيالها الشابة تقلت من تحت المظلة الوفدية، لتتوزع ولاءاتها بين القيادات الجديدة للطبقة المتوسطة الأكثر تشدداً: الإخوان المسلمون من جانب واليسار الماركسي من جانب آخر... كما نرى في الساحة كثيرين، من أبناء جيل وسيط بمعيار ذلك الزمان، ممن لم يحسموا أمرهم، وظلوا مترددين محرومين من اليقين والإنهاء، وإن أعطاهم هذا ميزة الاحتفاظ بالقدرة على التأمل والتفكير، وإعمال النظرة الناقدة، ومواصلة البحث عن الحقيقة.

هكذا نرى أبطال الثلاثية، بدءاً من السيد أحمد عبد الجواد، مروراً بأولاده فهمي وياسين وكمال، ووصولاً لأحفاده عبد المنعم وأحمد ورضوان، نراهم رموزاً ناطقة دقيقة في تعبيرها عن المسار الاجتماعي السياسي الفكري لعالم الثلاثية، بقدر ما كان قلم نجيب محفوظ قديراً (إلى درجة لم يبلغها أحد غيره) في تصوير التفاصيل والخفايا للجوّ الحضاري الثقافي لهذا العالم، بكل ما فيها من مفارقات... كما كان أستاذاً في تعمق الحياة الوجدانية الزاخرة لشخصياته، ورسم خطوطها الدرامية الناطقة، ومتابعتها في أناءٍ وصبرٍ واتساق، من البداية إلى النهاية.

كان السيد أحمد عبد الجواد، في الجزء الأول من الثلاثية، يرمز إلى ما كانت عليه تلك الفئة الإجتماعية من ازدهار مادي، وتوازن نفسي، ووضوح ذهني، ورضاً لا شبهة فيه عن النفس... كما كان يرمز إلى ما كان يتمتع به الرجال المتيسرون من نفوذ مهول وسيادة مطلقة في حياة الأسرة.. مع استمتاعٍ بغير حدود لأشكال من المتع خارج الإطار الشرعي التقليدي للأسرة المحافظة.. وهي أنماط حياتية تشبهت فيها الفئات العليا من الطبقة المتوسطة بنمط الحياة أعيان ذلك الزمان.. وذلك السلوك أضاف إلى أسباب تدهورها الوشيك، وهو تدهور دلت عليه تطورات حياة السيد أحمد عبد الجواد نفسه، في الأجزاء التالية من الملحمة.

ثم ها هو فهمي، ذلك الشاب الذي كان أكثر الأبناء ثقافة وطهارة ورومانسية، والذي استقطب آمال الأسرة وهي في أحسن أيامها وأزهى أوقاتها.. هذا هو فهمي يفجعنا بموته المبكر برصاص الإنجليز، فتظل مرارة هذه الفاجعة عالقّة بالخلق حتى النهاية.. وكأنّ هذا الموت المبكر يرمز للعمر القصير الذي عاشته الآمال التي علقت على ثورة ١٩١٩ في وجدان الكاتب، وفي الضمير الجمعي للأمة.

هذا، بينما المسار الركيك واللزج لحياة ياسين، الذي لم يكن - من وجوهٍ أساسية - إلّا مسخاً للسيد أحمد عبد الجواد، يرمز إلى قصور ذلك النمط الحياتي عن مسايرة التغيرات السريعة للعصر، حيث القدرات المادية لهذه الشريحة الإجتماعية في انكماش، ومهمات كبيرة وشاقة في انتظارها.. كانت الطبقة المتوسطة، خاصة شرائحها المدينية العليا، مدعّوة إلى نبذ التشبه بالأعيان التقليديين في تلك الإزدواجية المرذولة، حيث الرجل مثال للحكمة والجدية والصرامة في المجتمع «المحترم»، وأمام حريمه وأبنائه، بينا له حياة أخرى، سرية لاهية، هو فيها مثال للإسراف والتبذّل والمجون... كانت الطبقة المتوسطة مدعوة لأخذ حياتها الخاصة مأخذاً أكثر جدية واستقامة.. ونجيب محفوظ يوحى بكل هذه المعاني حين يقدم، بكل الإقتدار، الحظ الهابط لحياة أحمد عبد الجواد، الذي زاد هبوطاً على ידי ياسين الإبن، ثم الحفيد رضوان.

أمّا كمال، أصغر أبناء السيد أحمد عبد الجواد، وهو الذي يرمز إلى جيل وسيط

بين شباب ثورة ١٩ وشباب الحركة الوطنية التي أعقبت الحرب العالمية الثانية . . فإننا نرى فيه تجسيدا لتدهور الأحوال المادية لتلك الفئة من الطبقة المتوسطة، أولاً - كما نرى فيه، ثانياً، نموذجاً لكثيرين من أبناء جيله الذين كانوا قد فقدوا الأمل، أو كادوا أن يفقدوه، في الوفد، بينما لم يكونوا قادرين على أن يحسموا أمورهم فيختاروا بديلاً ينعمون في ظله باليقين والإنتماء . . ومع الإنحدار المادي وعدم القدرة على الإنتماء السياسي تكتمل مأساة كمال بنوعٍ من الشلل الوجداني، حيث هو غير قادر على الحب أو الزواج، أو حتى الصداقة . . ومن جانب آخر، يرمز هذا الشلل إلى نوعٍ من صراع - بلا مخرج - كان يدور في الأعماق النفسية لفريق من مثقفي تلك الحقبة، الذين نالوا حظاً من التعليم الثانوي والجامعي . . . صراع بين المعايير والقيم التي تسلت إلى وعيهم وضأثرهم نتيجة لتأثرهم بالأداب والفلسفات الأوروبية الإنسانية الحديثة - وواقعهم الحياتي في المجتمع المصري، في ذلك الجوِّ المحافظ الماروج، الذي كانت تتداعى أسسه وتتآكل كل جذوره .

وعلى الرغم من كل إحباطات كمال ومعاناته، وبسببها أيضاً، يظل دائماً قادراً على التأمل والنظرة الناقدة، مشغولاً بالبحث عن الحقيقة . . يظل صاحب القلب الكبير والأفق الواسع، يظل هو الملاذ الذي يرتاح إليه شباب الجيل الناشيء ويفكرون أمامه بصوتٍ مسموع . . أحفاد السيد عبدالجواد، رموز الجيل الجديد الذين تصدّوا لقيادة الحركة الوطنية في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وتوزعت الطلائع منهم بين الاتجاه الديني واليسار الماركسي . . .

وقد توقفنا - هكذا - عند ثلاثية نجيب محفوظ، (وهي على كل حال ليست إلا وَفَقَةً خاطفة)، لاعتقادنا أن تأمل بنائها الملحمي يساعد على الفهم . فالثلاثية مدرسة في الإبداع الفني . ومن عجب أن كل من كتب في تاريخ الأدب المعاصر، وكل من كتب في النقد الأدبي في بلادنا، عجز عن رؤيتها كملحمة عصرية . بينما في هذه الفكرة بالذات تكمن أهميتها . وتأمل البناء الفني للثلاثية يساعدنا على استخلاص المعايير الفنية للرواية الملحمية الواقعية المعاصرة .

عالم سكان الريف

... أما عالم «الوسية» فهو عالم الأغلبية الكبيرة من سكان الريف المصري في ثلاثينات هذا القرن، وقت أن كان أكثر من ٨٠٪ من المصريين يعيشون في الريف ويستغلون بالزراعة. . . وهو عالم لم تتغير ملامحه إلا قليلاً حتى ثورة يوليو ١٩٥٢. . . عالم الاستقطاب الحاد بين كبار الملاك وفقراء الريف، بين ائتلاف كبار الأغنياء من أبناء العائلات المصرية الكبيرة وتلك التي من أصول تركية حاكمة، بالإضافة إلى عددٍ من أثرياء الأجانب - ممن كانوا يملكون الوسايا والعزب والضياع، وترتبط أعمالهم ومصالحهم ارتباطاً وثيقاً بالنوك والشركات الأجنبية (الإنجليزية والفرنسية خاصة)، والدولة في خدمتهم طبعاً. . . كل هؤلاء من جانب. . . ومن جانب آخر يوجد جمهور المستضعفين: الفلاحون الكادحون المعدمون في أدنى مراتب السلم الاجتماعي، عملهم البدني هو المصدر الوحيد لقوتهم، وهم محرومون من أي قدرٍ من التعليم. . . يضاف إليهم شرائح بائسة من الطبقة المتوسطة الريفية من صغار الملاك الذين تندهور أحوالهم وتفتت ملكياتهم الضئيلة بفعل التكاثر السكاني وقوانين الوراثة، ويفقدون نسبة متزايدة من أراضيهم لصالح أصحاب الملكية الكبيرة للأرض ورأس المال. . . بالإضافة إلى خليط من غير المشتغلين بالعمل البدني والعضلي من أصحاب المهن الدنيا العاملين في خدمة كبار الملاك أو في أجهزة الإدارة والخدمات المحلية، مثل نظار الزراعة والخولة وصغار الكتبة وصغار موظفي الري والمعلمين في المراتب الدنيا من التعليم. . .

غني عن الذكر أن تلك الفئات التي أشرنا إليها من الطبقة المتوسطة الريفية تعيش حياتها في رعبٍ من مخاطر التدهور إلى مهاوي المعدمين، وتقضي العمر كله في صراعٍ لا يكلّ جرياً وراء وهم الصعود في مراتب السلم الاجتماعي، أو على الأقل تشبهاً بوضعيتها المهتزة. . . ومن ثم يقبل عدد كبير من أفرادها القيام بالمهام القذرة التي توكل إليها من قبل السادة القابضين على الثروة والسلطة، مهمة حراسة أملاك الأعيان وامتيازاتهم، والسهر على سلامتهم، واستنزاف آخر قطرة من جهد

الكادحين وعرقهم وتحولها إلى أموال تصبّ في خزائن الأغنياء . . . وقليل من هؤلاء الصغار من يتصور أنه يستطيع أن يحافظ على وضعيته الاجتماعية (المتميزة عن جمهور الكادحين) مع محافظته في نفس الوقت على احترامه لذاته، أي مع التمسك بالقيم الإنسانية والأخلاقية النبيلة، أي الدفاع عن المستضعفين في مواجهة مستغليهم ومستعبدتهم، والتعفف عن مدّ اليد استجداءً لفضلة أو اختلاساً لبعض الفئات .

والبطلان الأساسيان في «الوسية»، الخواجا من جانب وخلييل من جانب آخر، هما التجسيد البشري لذلك الاستقطاب بين ائتلاف كبار الأغنياء الحاكمين من جانب، وائتلاف المستضعفين من الجانب الآخر . . . تجسيد بشريّ للمواجهة بين نظامين للقيم نابعين من نظامين اجتماعيين . . . النظام القائم حينذاك، ومشروع نظام اجتماعي أفضل وأرقى وأكثر إنسانية للمستقبل .

وكان الخواجا تجسيدا لأسوأ ما في نظام قيم الائتلاف الأول، بقدر ما كان خلييل تجسيدا لأفضل ما في نظام قيم الائتلاف الثاني .

كان الخواجا تجسيدا للنفوذ الأجنبي المسيطر على مجموع الإقتصاد وعلى السلطة القابضة على الدولة، كما هو تجسيد لقيم مبتذلة لبعض الحثالات الأجنبية التي استعان بهم الإحتلال للنيل من المقومات الأخلاقية الإيجابية الموروثة للأمة، وهو أيضاً تجسيد لنظام الإستغلال الهمجيّ الذي يمارسه كبار الملاك على الفلاحين المعدمين الكادحين، وتجسيد لنظام استهلاكي سفيه ومبذر ومقزز واستفزازي، وتجسيد لإستهتار الأغنياء المترفين بحقوق الفقراء الكادحين إلى حدّ دفعهم إلى حياة المجاعة في محيط من وفرة في الخيرات هم منتجوها الأساسيون .

وفي الجانب المقابل كان خلييل تجسيدا لأفضل ما يمكن أن يتحلّى به ائتلاف المستضعفين من قيم . كان استمراراً أرقى لوالدٍ فقد ملكيته المتواضعة بسبب عدم تخليه عن أصدقاء في محنة . وكان مُحباً للعلم والثقافة وباحثاً عن الحقيقة . وكان ذا كرامة تمنعه من قبول الأدوار القذرة التي توكلها الطبقة العليا لأبناء الطبقة المتوسطة . وكان مُحباً لوطنه ولأبناء بلده الفقراء وعلى استعداد لعمل الكثير من أجل إنصافهم

ومساعدتهم على مواجهة الظلم الصارخ الذي يحيق بهم . . حتى ولو وضعه ذلك في موضع الخطر على الرزق، بل على الحياة نفسها.

ولكن خليل، على الرغم من تجسيده لهذه القيم، فإنه يجد نفسه - أثناء العمل في الوسية - أقلية بين أفراد الطبقة التي هو منها، أقلية بين صغار الكتبة والخولة ونظار الزراعة، بل هو أقلية بين أفراد أسرته ذاتها أقلية لم تتجاوز شخصه هو فقط. كذلك هو يجد نفسه أقلية وهو يحاول إعلاء نفس نظام القيم في مدرسة ضباط الصف. (ولم يؤنس وحدته في تلك المدرسة إلا صداقة قصيرة العمر محفوفة بالمحاذير مع الضابط عبدالمحسن مرتحى). . ثم هو يجد نفسه أقلية مرة أخرى حين يذهب للعمل في رئاسة الجيش . .

وحالة الأقلية التي وجد خليل نفسه فيها دائماً ترمز إلى حقيقة ذات مضمون سياسي اجتماعي عريض. إنها ترمز إلى حقيقة أن الطبقة المتوسطة في مجموعها لم تكن مؤهلة للقيام بالدور الذي حلمت به طلائعها الخيرة المستنيرة. . للقيام بتحرير نفسها، وبقية المستضعفين معها، من مهانة الفقر ومذلة الاستبداد الذي فرض عليهم من القوى الأجنبية والمحلية القابضة على مفاتيح الثروة والسلطة. . فلا تكون طبقة اجتماعية مؤهلة للقيام بمثل هذا الدور طالما ظل هذا حلماً مثالياً لأفراد خيرين من ابنائها يخوضون معارك جزئية يائسة هنا وهناك. . لا تكون الطبقة مؤهلة للقيام بهذا الدور إلا إذا تمكن مفكروها من جذب طلائعها النشيطة للنضال من أجل المثل الإنسانية العليا، ثم جذب جماهير الطبقة لهذه المثل، وتعبئة طاقاتها النضالية من أجل تحقيقها.

الحراك الاجتماعي

علاوة على التعبير عن المواجهة - في الحياة الواقعية اليومية - بين أرباب الأرض والثروة والسلطة، وائتلاف المعدمين والفقراء والمستضعفين في الريف المصري، في العقود التي سبقت ثورة يوليو ١٩٥٢، مع التعبير عن المواجهة بين نظامين للقيم

مناظر لهما، بلسان بطلٍ مثالي من أبناء الطبقة المتوسطة من منظور اشتراكي - (فقد كتب الدكتور خليل حسن خليل روايته في أوائل السبعينات، وهو معتق للفكر الاشتراكي وله تاريخ في النضال من أجله . . .)

. . . . علاوة على ذلك، عبرت «الوسية» عن ملامح هامة للواقع الاجتماعي والمناخ النفسي في حياة الطبقة المتوسطة . . نتحدث هنا عن واحد من أكثرها أهمية لماله من تداعيات متنوعة وبعيدة الأثر، هو الحراك الاجتماعي، أي الصعود والهبوط الذي يتعرض له أبناء هذه الطبقة في درجات السلم الاجتماعي، مع هشاشة مواقع أقدامهم، وشعور بافتقار الأمن والأمان المادي والمعنوي، وإحساس بالمهانة والضعف المفروضة عليهم في كل تعامل شخصي مباشر مع أي واحد من أبناء الطبقة الاجتماعية العليا، وتعرّض مستمر في سلسلة من الإحباط والفشل والضياع . . إذ يرون أن كل محاولة يبذلها أي واحدٍ من متوسطي الحال هؤلاء للخروج من وضعيتهم الهشة وعالمهم التغييس، كل محاولة للصعود مادياً وأدبياً، لا تلقى إلاّ رفضاً جارحاً ومقاومة فظة من طرف أولئك الذين يعلنونهم في المرتبة الاجتماعية . . سواء في مجال العمل، أو في الحياة والخدمة العامة، أو في أحصّ الأمور الشخصية . . بدءاً من إسناد وظائف أو أعمال تكفل لهم حداً مناسباً للاكتفاء المادي، مع المحافظة على الكرامة الشخصية واحترام الذات . . ثم إفساح المجال أمامهم للترقّي وتولي مسؤوليات هامة أو مكانة مرموقة في الدولة . . وصولاً إلى أحصّ شئون الحب والزواج والصدقة، أو حتى مجرد الاستلطاف العابر.

. . . . وإذا حدث وتضافرت عوامل الاجتهاد والإرادة والحظ الحسن، وكتب النجاح لنفر قليل العدد جداً من أبناء الطبقة المتوسطة، وصعد بعضهم مادياً أو أدبياً (أو كليهما) إلى مكانة عالية، فإنهم يجدون أنفسهم نهياً لإحساس مُرهق بالإغتراب . . يحاصروهم سواء بين أقاربهم وأصدقائهم وأقرانهم السابقين من أبناء الطبقة المتوسطة، حيث توجد أصولهم العائلية وجذورهم الوجدانية . . وحيث القاعدة أن يصبح هؤلاء الناجحون موضع حسدٍ وطمعٍ وزُلفى من ذوي قرباهم، وهي مشاعر مريضة يقابلها «الناجحون» عادة بالتباعد والتعالي والشك . . وأحياناً - إذا دعت الضرورة - بشيء

من المنح والهبات والصدقات ، يشترون بها من بين الأقارب والزملاء والأصدقاء السابقين أتباعاً بلا محبة أو وفاء أو إخلاص! ..

كذلك يحاصر «الناجحين» اغترابٌ من نوعٍ آخر، بين من صعدوا إليهم من أصحاب الثروة والنفوذ والمكانة الاجتماعية العالية، الذين ينظرون إلى الوافدين الجدد على أنهم محدثو نعمة، ويعاملونهم باستعلاء غالباً ما يصل إلى حدِّ الاحتقار، ولا يفسحون صدورهم لفهمٍ ولا وجدانهم لصداقة ولا عائلاتهم لمصاهرة. . (إلا أن تكون هذه أو تلك جزءاً من صفقة محسوبة المردود المادي أو السلطوي، ولا مجال فيها لتواصل إنساني كريم حميم!)!

وأحداث «الوسية» مشحونة بالدلائل على تلك الملامح التي تتسم بها الحياة الاجتماعية والمناخ النفسي للطبقة المتوسطة: الحراك الاجتماعي، والإحباط، والاغتراب. وفي حياة البطل الكثير منها. . .

فهو يولد في أسرة متيسرة في المرتبة العليا للطبقة المتوسطة في الريف. وهذه الأسرة انحدار لأسلافٍ من كبار الأغنياء، الأعيان. . ثم. . إذ بهذه الأسرة نفسها تواصل الانحدار وتنخسف وضعيتها لتصبح - من الناحية المادية - ولا يختلف حالها عن حال المعدمين. ولكن يظل ما يُثقيها في إطار الطبقة المتوسطة: قدر لا بأس به من التعليم والتكوين الثقافي الحضاري، ورصيد ثمين من الروابط العائلية والعلاقات الاجتماعية الممتدة بجذورها إلى أصولٍ قديمة من الأعيان. . . مع طموحٍ للارتقاء وفرص لإستعادة المكانة المفقودة. . وهي طموحات وفرص تختلف اختلافاً نوعياً عن طموحات وفرص المعدمين في أدنى السلم. . وأية طموحات أو فرص يمكن أن توجد أمام أولئك الذين تُقتصر كل جهودهم وتنحصر آفاقهم في الكدح البدنيّ - شبه الحيواني - من أجل البقاء في أدنى درجات الوجود المادي!!

الأسلحة التي وضعتها الطبقة المتوسطة في يدي ابنها خليل (التعليم والتكوين الثقافي الحضاري، والروابط العائلية والعلاقات الاجتماعية)، مع الموهبة والاجتهاد، مكنته من الصعود مرة أخرى. و«الوسية» من هذه الزاوية، هي قصة كفاحه من أجل

الصعود . . بدءاً من كاتب أنفار في الوسية، إلى مسئول عن غالبية الأعمال الإدارية والمالية فيها . . إلى مدرس في مدرسة ضباط الصف، إلى شاوئش في حراسة قائد الجيش، إلى حامل ليسانس حقوق، ثم حائز على درجة الدكتوراه، فأستاذ في الجامعة ومستشار للشئون الاقتصادية في رئاسة الجمهورية (في الستينات) . . إلى خير في الأمم المتحدة فيما بعد .

غير أن خليل حسن خليل ليس مجرد واحدٍ من الصاعدين . . فالصعود عنده له مدلول إنساني متكامل . إنه ليس صعوداً مادياً أو سلطوياً فحسب، يخرج من أكل خبز الذرة بالمخلل إلى أكل اللحم والجمبري، ومن ركوب الحمار إلى ركوب المارسيديس، ومن الخوض في روث البهائم في الوسية إلى منصة الجامعة ومكاتب رئاسة الجمهورية، ومن قرية مجهولة بالشرقية إلى مقار الأمم المتحدة في العواصم العالمية . . إنه ليس ذلك التكالب المادي الذي كان يحكم زملاء العمل في الوسية (الخولي وكاتب الحسابات وكبير الخفراء وناظر الزراعة . .) والذي - ويا للأسف - ما يزال يملك غالبية أبناء الطبقة المتوسطة بمختلف مراتبها حتى اليوم، والتي لم تزدها تعاضم فرصها إلّا تكالفاً (بدءاً من الحرفيين وتجار الأرصفة وصغار المهربين ومروراً بمحترفي السياسة وكتاب الخطب والمواعظ ومروجي الشعارات والبرامج الزائفة ونجوم خطب الكاستات والشاشات وبائعي الدروس الخصوصية والكتب المقررة في الجامعات . . .)

لا . . إنه ليس من هؤلاء . .

إنه يريد أن يحافظ على الحذّ اللائق من احترام الذات وإرضاء الضمير . . وهو يرى أن تحسين وضعيته المادية ليس غاية، إنما هو وسيلة من أجل استعادة الإحساس بآدميته . وهو يريد، كإنسان حباه الله نعمة التفكير والإحساس ومسئوليتهما، أن يحاول منع مُنكرٍ يراه، فإن لم يستطع - فعلى الأقلّ ألاّ يشارك فيه . . وإن رأى ضعيفاً أن يساعده، فإن لم يستطع - فعلى الأقلّ ألاّ يشارك في إلحاق الظلم به . . كذلك هو يرى أن تحسين وضعيته المادية ليس إلّا وسيلة من أجل تحصيل مزيد من العلم والنهل من منابع الثقافة والتأهل لخدمة الوطن والمواطنين البسطاء . . وفي كل ذلك تهذيب

للنفس وارتقاء بالعقل وسمو بالعاطفة وسبيل للصدقة الراقية والحب السامي . .
وبهذا يتمايز الإنسان عن سائر المخلوقات .

ولكن يا للأسف مرة أخرى، كل محاولاته تذهب عبثاً .

فكلما خاض خليل جولة للصعود، بكل ما في طاقته من جهد وإخلاص، ودلت
الظواهر المادية للأمور على أنه اقترب من مبتغاه، فإنه يجد نفسه في مواجهة غير
متكافئة مع ممثلي نظام القيم المزدولة يطالبونه بدفع الثمن من قيمه، من آدميته، من
كيانه كإنسان . . (بل ويسارع أولئك الذين يضحون من أجلهم إلى التخلي عنه،
وأحياناً إلى الوقوف مع ممثلي النظام المزدول) . . فإن لم يرضخ البطل في هذه المواجهة
حاولوا تحطيمه أو على الأقل أهملوه ونبذوه . . وهكذا يجد خليل نفسه بعد كل جولة -
مثل سيزيف بطل المأساة الأسطورية الإغريقية المعروفة - في أسفل سفح الجبل الذي
يقضي العمر كله في محاولة صعوده . . حيث تنتهي كل محاولة بالسقوط إلى أسفل
السفح الجهنمي!

جانب من سيرة شخصية

إن كتاب «الوسية» لا يحتوي قصة حياة الكاتب كاملة، ولكن في حدود ما ذكر
في هذا الكتاب، هذه بعض الأمثلة:

■ في الوسية: بعد أن اعتصر خليل جهد خمس سنوات من صباه في خدمة
مضنية شاقة، وتدرج من كاتب أنفار بسيط ليمسك بأهم الأعمال الإدارية والمالية في
الوسية . . (صعود) . . فإذا بالخواجبا يطلب منه - إن أراد أن يستمر في الخدمة - أن
يتحول، بكامل الوعي وسبق الإصرار، إلى لصٍ ومزور، وأن يكون مخلب ذئب
(هو الخواجبا) في نهش لحوم الفلاحين الكادحين . . ويستحثه بقية الكتبة والخولة
والخفراء على الرضوخ، بعدما فعلوا كل ما يستطيعون لاستدراجه ليكون لصاً ومخلب
ذئب . . (هبوط) . . ولأنه يرفض، فهو لا يفقد عمله ومصدر رزقه فحسب، بل
يكاد يفقد حياته نفسها . . بينما يقف جمهور الفلاحين المعدمين بعيداً، يتفرجون!

■ وفي مدرسة ضباط الصف: ها هو يثبت تفوقاً في الدراسة، وجدارة في

الإدارة والتزاماً بالانضباط العسكري . . ويتصور أنه - بذلك - أفلت من المهانة التي كانت مفروضة عليه في الوسية . . . وتأتيه أعلى ترقية يمكن أن يُرقي إليها من كان في مثل وضعيته، حيث يصبح شاويش مكتب قائد المدرسة . . . (صعود) . . ولكنه سرعان ما يفيق من الوهم حين يقال له صراحة إن المطلوب منه أن يكون مجرد خادم شخصي للبيه القائد، وأنه لا يكلف إلا بأمور النظافة وتقديم القهوة وتوصيل بعض الطلبات . . (مرة أخرى هبوط إلى أسفل السفح) . .

■ وفي رئاسة الجيش: حين جاءته ترقية أكبر ليصبح واحداً من الحرس الشخصي للباشا رئيس أركان حرب الجيش . . (صعود مرة أخرى) . . فإن صاحبنا يفاجأ بأن مهمته في حراسة الباشا لم تختلف - إلا في التفاصيل - عن مهمته السابقة في مكتب البيه قائد مدرسة ضباط الصف . . بل أسوأ . . فهو يردّ على مكالمات تليفونية تأتي من غانيات وبائعات هوى من محظيات الباشا . . بل ويُطلب منه أن يلّمع حذاء سعادة الباشا على إثر عودته من رحلة صيد . . (هبوط إلى أسفل ممّا كان) . .

■ وبعد أن يُبعد من رئاسة الجيش ليصبح مجرد مدرس تدريب عسكري في مدرسة ثانوية ثم في كلية جامعية، ويوظف كل طاقته لاستكمال دراسته لكي يخرج من مهانة الخدمة الشخصية فيما أسماه «الوسية العسكرية» . . ثم يكون أول جندي يحصل على ليسانس جامعي في تاريخ الجيش المصري، وتحدث بذلك الصحف والإذاعة، ويزهو به المسئولون . . (صعود مرة أخرى) . . بعد كل ذلك، إذ به يفاجأ بأن الضجة التي أثّرت حوله لم يستفد منها، فائدة دعائية، إلا هؤلاء المسئولون، أما هو فقد تخطّاه خريجون آخرون أقل منه جدارة لمجرد أنهم أبناء عائلات أو أصحاب وساطات، ويجد نفسه منسياً في إحدى الوظائف الكتابية الثانوية في مكتب ما، منسياً مبعداً عن الوظيفة التي يستحقها في النيابة أو القضاء . . (هبوط) . .

■ وفي أخص الأمور الشخصية: مع صعود الوضعية المادية والتعليمية لصاحبنا، ترتفع به المشاعر والعواطف مع ابنة عمه، وهي أقرب الناس إليه وأحبهم إلى قلبه . . وتطير به الأحلام الوردية حين يلمس منها تجاوباً . . (صعود) . . بل

سمو..). . . ولكن حقائق النظام وقيمه القاسية لا تلبث أن تهبط به إلى مهاوي الحرمان الوجداني والإحباط النفسي. فالقيم السائدة لم تسمح بزواج جندي من أخت لضابط أو شقيقة لقاضٍ . . . برغم القرابة والصداقة والحب . . . والاجتهاد والتعليم والموهبة أيضاً. . . (أقصى أنواع الهبوط) . .

■ حتى الغانية التي كانت من محظيات الباشا شاركت - على طريقتها - في المسلسل المرذول. فهذه الغانية التي تبيع نفسها للباشا العجوز، لأنه من أصحاب المال والسلطان، لا مانع عندها من أن تلهو مع الشباب وتتصيدهم، فراها تشاغل خليل الذي لم تره، ولكنها - بحاسة الغانية المحترفة - تستتج، حين كان يردّ عليها في التليفون، أنه شاب. ولكنها، حين تعرف أنه ليس ضابطاً، وأنه ليس إلا مجرد شاويش، تسارع إلى صفع التليفون في وجهه. (صحيح أن خليل، وهو إنسان ذو قيم مُهذبة أرقى، وكان عازفاً عن أي علاقة معها، أو مع من على شاكلتها. . . بل إنه هو الذي تعمّد الإفصاح عن حقيقته لكي يصرفها عن طريقه. . . ولكن ردّ فعلها اللفظ يدل على أن التعالي والنزوع الدائم لإهانة الناس البسطاء لم يكن قاصراً على أبناء الطبقات العليا فحسب، وإنما يشاركهم فيه بغاياهم!)

بين العصامي والغرامي

هذا الحراك الاجتماعي وذلك المناخ الوجداني: القلق والتطلع والاغتراب والإحباط. . . تعاني منها الطبقة المتوسطة أكثر من معاناة الطبقة التي تعلوها والتي هي أدنى منها. . . وهذا هو أهم سبب يجعلها عرضة لأمراض وأعراض الوعي الزائف.

فابن الطبقة المتوسطة لا يشعر بالأمان الاجتماعي والسكينة الروحية والتوازن النفسي حيث هو، في وضعيته الاجتماعية الاقتصادية المهترئة. . . وفيه نزوع دائم لحسد من يعلوه على بحبوخته المادية، وحسد من هم دونه بسبب ما يتصورهم عليه من السكينة والرضا. . . وهو يعيش حياته كلها وكأنه يسير على رمالٍ متحركة، دائم التوتر والتأزم، والتعب والشكوى، لا يدري إن كان ستكتب له النجاة أو متى تبتلعه

الأعماق السفلى . . وهو أشد ما يكون زهداً في الاستمرار على تلك الحال، وأشد ما يكون رغبة في التخفف من عبثها . . والأحلام التي تساعد على تحقيق شيء من التوازن النفسي والوجداني هي أحلام الهجرة . . الهجرة من صفوف طبقته . . الهروب منها .

وأحلام الهروب إلى أعلى، أحلام الثروة والغنى، أو السلطة والجاه، أو - بالتداعي - كلاهما معاً، أحلام رائجة بين أبناء الطبقة المتوسطة، لا يكاد يُستثنى من الإدمان عليها واحد منهم . . ولها سيناريوهات كثيرة، بعضها قديم متجدد، يمكن تصنيفها إلى نوعين أساسيين: السيناريو العصامي والسيناريو الغرامي . ويتلخص الأول في التحليّ بروح الإقدام والمغامرة، وخوض ما يُسمى بمجالات العمل الحرّ، ثم الصعود بالتدرّج أو القفز الخاطف، وذلك باكتشاف فضائل العصاميين في الذات (التي يقولون إنها كامنة في كل إنسان) وتوظيفها التوظيف الأمثل . . أما السيناريو الغرامي، كما هو معروف، فيتلخص في وقوع ابن الباشا في غرام فتاة جميلة رقيقة الحال من الموظفات في ممتلكات العائلة أو المشتغلات في قصورها، أو وقوع ابنة البية في غرام شاب فقير، ولكنه وسيم ومثالي، واعد بالصعود، ويستحق النعمة . . أمّا السيناريو الحديث، فهو سيناريو الهجرة بالمعنى الحرفي للكلمة، أي الهجرة إلى خارج البلد، وقد أصبح شائعاً، و«شعبياً»، منذ السبعينات، بعد أن خرج المصريون بأعداد كبيرة للعمل في الخارج . وهذا أيضاً يمكن تصنيفه إلى سيناريو عربي، وسيناريو غربي . الأول، هو العمل في بلدٍ من بلاد النفط العربية، ومحاكاة الفضائل التي يقولون أن أعيانهم يتحلون بها، وأهمها المبالغة في إظهار التدين والورع (وياحبذا لو وصل إلى النظر إلى الآخرين على أنهم زنادقة وكفرة . .) مع استئثار المدخرات في الشركات والبنوك المتداخلة مع بنوك المشايخ وشركاتهم (التي يسمونها البنوك الإسلامية!) . . . والآخر هو الهجرة إلى بلد من بلاد الغرب الصناعي المتقدم، في أوروبا وأمريكا وأستراليا، مع محاكاة من فيها . . أي التفرّج والتغرّب . .

وليس مطلوباً من أبناء الطبقة المتوسطة أن يستخدموا خيالهم أو يرهقوا عقولهم لرسم تفاصيل هذه الأحلام أو صياغة تلك التمنيات، ففي مصر مدارس عديدة في

الصحافة الكبرى ودور النشر والإعلان، وغالبية من العاملين في السينما والإذاعة والتلفزيون... تنتج عدداً يفوق الحصر من المقالات والقصص والحكايات والأفلام والتمثيلات والمسلسلات والتنظيرات...، التي تُفرق أبناء الطبقة المتوسطة في طوفانٍ منها، وتشدهم إلى تلك الحال الفكرية الوجدانية التي تتلخص في: عبادة الثروة باعتبارها المعيار والمصدر الأساسي لكل قيم الحياة ومتعتها، واعتبار السعي للاستزادة من الثروة هو هدف الحياة الأول، والإعجاب بكل ما يتمكن من تحقيق هذا الهدف، وتبرير أية وسيلة قد يلجأ إليها، والتسّتر على كبار الأثرياء أو السكوت عنهم إذا شاعت مخازيم بل والدفاع عنهم وتقديمهم للشباب باعتبارهم المثل الاجتماعية العليا... مع إلقاء اللوم على أولئك الذين لم يستطيعوا تحقيق الثراء (باعتبار أن صفات العصاميين كامنة في الإنسان وأن توظيفها أو عدم توظيفها هي مسئولية كل فرد على حدة)... ويترتب على ذلك أن من حق الأثرياء السيادة في الدنيا... والسيادة يمكن أن يكون لها معنى فردي، أو معنى اجتماعي... أو معنى عالمي، أي أحقية الأمم الغنية في السيادة على الأمم الفقيرة... وحتى بعد السيادة في الدنيا يمكن - كما يروج وعاظ كثيرون من وعاظ هذا الزمان - أن تكتب لهم أعلى مراتب الجنة!

هذه الحال الفكرية، التي يمكن أن نسميها «الفكرية التقليدية (أو المحافظة) للطبقة المتوسطة»، هي نوع من الاغتراب الفكري، الذي ليس إلا وجهاً آخر للاغتراب الوجداني الذي تعاني منه هذه الطبقة. وهي فكرية تساعد على أن تجعل لهذه الطبقة وجوداً سلبياً في الحياة السياسية، وتجعل العناصر الطموحة النشيطة التي تبرز في صفوفها عاجزة عن أن تلعب دوراً مستقلاً معبراً عن طبقتها الاجتماعية باعتبارها طبقة وُجدت لتبقى، وليبقى في صفوفها أفضل أبنائها، وأن لها طموحاً في الارتقاء الجمعي، وأنها ليست نثاراً من أفراد متفرقين يبحث كل واحد منهم عن مصلحته الشخصية، وأن أفضل أبنائها لا يحققون ذاتهم إلاّ بهجرها...

والعناصر الطموحة التي تبرز في صفوف الطبقة المتوسطة، طالما ظلت في إطار هذه الفكرية التقليدية الاغترابية، لا تستطيع إلا أن تندفع، وهي طافية على الهامش

بلا فاعلية حقيقية، مع التيار الذي تخلقه حركة الطبقة العليا، الطبقة الثرية القادرة، المتشابكة المصالح مع الدول الثرية المسيطرة (بريطانيا قبل ١٩٥٢، ثم الولايات المتحدة في عصرنا الحالي، البترولي). . وحتى لو تشكلت أحزاب أو جماعات ذات كيان تنظيمي مستقل، يسودها هذا التفكير التقليدي بتنوعاته المختلفة، الدنيوية والدينية، فإنها لا تعدو أن تكون - في التحليل الأخير - عربات ملحقة بالطبقات الثرية في المجتمع المحلي، المتشابكة المصالح مع الإمبراطوريات الغنية في الساحة العالمية. وليس الائتلاف الوفدي الإخواني الذي تشكل في السنوات الأخيرة تحت زعامة فؤاد باشا سراج الدين، إلا آخر، وأوضح، تجسيد لهذا المسار.

ولم يجد دعاة الاشتراكية، خاصة في سنوات المدّ الاشتراكي في الخمسينات والستينات، لم يجدوا صعوبة في تحدي تلك الفكرية التقليدية المحافظة، ونجحوا في جعل غالبية الطلائع الشيطة للطبقة المتوسطة في بلادنا اشتراكية التوجه والمزاج، ولكن، حتى الفكر الاشتراكي الذي شاع في صفوف الطبقة المتوسطة حتى الآن لم يخلق إلا نمطاً آخر من الاغتراب الفكري!!

ذلك أن هذا الفكر، على الرغم من كثرة فرقته وتنظيياته وتنوعاته، يمكن تصنيفه إلى نوعين أساسيين: الاشتراكية الناصرية، والاشتراكية الماركسية.

ومصدر الاغتراب في الاشتراكية الناصرية هي أنها أعلنت أنها تمثل عدّة طبقات اجتماعية، تبدأ بالعمال والفلاحين، وتصل إلى الرأسمالية الوطنية، مروراً بالمتقنين والجنود. . وإذا استثنينا نفراً محدود العدد جداً من محترفي السياسة، القرييين من السلطة أو المتقربين منها، فإن أحداً - حتى في ذلك الزمان - لم يشعر بوجوده أو يهضم بعقله إمكانية وجود اشتراكية تمثل كل هذه الطبقات في نفس الوقت. . وما كان أحد يجزؤ على التعبير عن شكوكه الفكرية أو يُقدّم على طرح الموضوع للتأمل والمناقشة المفتوحة. . فكل شيء يتم في مناخ سلطوي مرهوب، والسلطة تعتبر نفسها - استناداً إلى تلك الفكرية - ممثلة للحاكمين والمحكومين، ولا تسمح لأحد - خارجها - بالكلام أو التفكير.

صحيح أن في تاريخ الأمم أمثلة لوجود جهات وطنية تضم ممثلين لأكثر من طبقة اجتماعية، وأمثلة لتواجد مثل هذه الجهات على رأس سلطة وطنية في هذا البلد أو ذاك. . . ولكن هذا اللقاء الجهوي لا يكون مقنعاً للعقل، متجاوباً مع الوجدان الجمعي للأمة، مباشراً بتحقيق الآمال المعقودة عليه، إلا إذا كان تنويعاً للإرادة الحرة لمكوناته الاجتماعية، المعبر عنه بالاختيار الحر للقيادات السياسية والفكرية القادرة. . . كما أن وعي كل قوة من هذه القوى الاجتماعية بهويتها المتميزة، ودورها الخاص، وآفاق اتفاقها أو حدود تباينها مع غيرها من القوى الاجتماعية، وحققها في إنشاء أحزابها وتنظيماتها ومنابرها المستقلة. . . كل هذه شروط ضرورية لكي يكون الاختيار الجبهوي حقيقياً وصحياً. . . كما هي شروط للانعتاق من حالة الاغتراب التي تستبد بالنفوس في جو الغموض والرعب والإكراه، وفرض صيغ علوية بقوة السلطة وجبروتها. . . فحتى لو كانت الوصفة الطبية مناسبة لاحتياجات البدن، فإن من يتعاطاها لا بد له من المناخ النفسي والحالة المعنوية التي تساعد على استيعابها والاستفادة منها.

عربة ملحقة بقاطرة

أما أصل الاغتراب في الاشتراكية الماركسية، خاصة في صيغتها اللينينية (الشيوعية)، فيبدأ من حقيقة أن الغالبية الساحقة ممن تبنّاها وانخرط في تنظيماتها، وكل قياداتها (إلا إذا استثنينا أفراداً يعدون على الأصابع)، كانوا - وما يزالون - من أبناء الطبقة المتوسطة، الذين لم تخرج ممارساتهم في الحياة اليومية، وارتباطاتهم الاجتماعية، ونفوذهم السياسي (إن وُجد) - عن إطار هذه الطبقة. . . بينما تقول نظريتهم إنهم يمثلون الطبقة العاملة (البروليتاريا)، التي عليها تقع مهمة قيادة المجتمع نحو التقدم والرفاهية. . . كيف؟ . . . بإنشاء التنظيم الشيوعي (الحزب) الذي يقوم بتثقيف الطبقة العاملة وتعبئة قواها وقيادتها هي والطبقات الحليفة لها، خاصة فقراء الفلاحين، من أجل القيام بثورة تحت قيادة الطبقة العاملة - أي تحت قيادة الشيوعيين. (فلا تكون ثورة - أي ثورة - في ظروف مثل ظروف بلادنا إلا إذا كانت

تحت هذه القيادة) . . وهذه الثورة تكون في البداية ثورة وطنية ديمقراطية، أي تقضي على السيطرة الاستعمارية وتقيم حياة ديمقراطية تتمتع فيها كل الطبقات الشعبية والوطنية بحرياتها السياسية والنقابية كاملة . . ثم الانتقال بعد ذلك إلى الثورة الاشتراكية، دائماً تحت قيادة الشيوعيين، وإقامة المجتمع الاشتراكي الذي يكون نظام الحكم فيه هو دكتاتورية الطبقة العاملة هكذا تقول مبادئهم النظرية . . .

ولكن الممارسات العملية كانت بعيدة كل البعد عن هذه المبادئ . . فبعد سنوات من المعارضة والارتباك والخلط والاختلافات والخصومات الداخلية، اعترف الشيوعيون بجميع فرقهم بأن ما حدث في مصر في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كانت ثورة . . ووضعت قياداتهم نفسها في خدمة هذه الثورة . . وغني عن الذكر أن هذه الثورة كانت بعيدة كل البعد عن الثورة كما تصورها نظرتهم . . فلا هي تحت قيادة الطبقة العاملة . . ولا هي تحت قيادة الشيوعيين (وليعذرنا القاريء على ذكر هذه البدييات) . . ولم ينجح الشيوعيون في قيادة شيء . . لا قيادة الطبقة العاملة التي يقولون أنهم ممثلوها الوحيدون، ولا حتى اشتركوا في قيادة ما يسمونه «التحالف الثوري» (على فرض وجوده) على قدم المساواة مع القوى السياسية الأخرى . . وكانوا - في أحسن الأحوال، كما حدث في مرحلة الستينات - عربية ملحقة بقاطرة الدولة الناصرية وفي خدمتها - بينما الدولة تنكر عليهم حقهم في تكوين حزبهم . . بل وغالباً ما كانت تضع قياداتهم في السجون والمعتقلات . .

... الموضوع يطول . . .

ولكنه يتلخص في المفارقة الصارخة بين الادعاءات النظرية المنقولة عن مراجع أجنبية (أو هي - بتعبير أدق - مجرد أوهام فكرية)، من جانب، والواقع والممارسات الاجتماعية والحياتية والسياسية من جانب آخر.

هذه الأوهام الفكرية، التي جرى وراءها أبناء الطبقة المتوسطة الذين اعتنقوا مبادئ الاشتراكية الماركسية، هي النظرير والبديل (الأرقى طبعاً) لأحلام الصعود عند أقرانهم من ذوي الفكرية التقليدية - فكلاهما وسيلة يتذرع بها هؤلاء وأولئك للهروب

من واقعهم الإجتماعي القلق، ومن حالة الإحباط والاعتراب الدائمة التي يعانون منها. . وإنما يختلف بعضهم عن البعض الآخر باختلاف التنشئة الاجتماعية والتكوين الثقافي الحضاري. . وليس من النادر أن نرى الواحد منهم ينتقل من حالة إلى بديلها - من إدمان أحلام الصعود والثراء إلى الجري وراء أوهام النزول إلى الشعب أو إلى الطبقة العاملة وتبني قضاياها. . والعكس ممكن. . بل وكثيراً ما تتعايش الفكرتان (والسلوكان) في نفس الشخص!! فطالما الدافع الأصيل كامن في الأعماق النفسية غير المرئية، فإنه كفيل - إذا افتقدت الشخصية الاتساق والتناسك - بإنبات النبتين في نفس الوقت، ولا يكون الاختلاف بينهما - في هذه الحالة - إلاً سطحياً وظاهرياً.

ومن أضاف إلى هذا الانقسام، العقلي والوجداني، ذلك النوع من البراعة في توظيفه لخدمة أصحاب السلطة أو الثروة، فإنه سرعان ما يتمكن من الصعود. . فمن هذه النوعية من البشر يبرز فرسان ونجوم من أبناء الطبقة المتوسطة في الزمن الرديء، زمن الفراغ الفكري والإفلاس الروحي.

وعلى كل حال، سواء «نجح» هذا الشخص أو ذاك أو ذلك، صعد أو لم يصعد، فإن كل هذه الأشكال من الهروب الفكري والوعي الزائف، لا تفضي بأبناء الطبقة المتوسطة وطلاتها إلاً إلى مزيد من الإحباط والاعتراب. . ولا نستثنى من ذلك النجوم والفرسان المزيفين.

اغتراب

وبعد... فنحن نعرف أن كاتب «الوسية»، الدكتور خليل حسن خليل، لا يرضى عن وصفنا روايته بأنها من أدب الطبقة المتوسطة. وربما كان يُفضل أن نصفها بأنها من أدب الطبقة العاملة. . أو شيئاً من هذا القبيل.

صحيح أن الكاتب تبني قضية الفلاحين الكادحين وسائر المستضعفين في الريف، وعاش جوانب أساسية من حياتهم بضع سنوات في صباه. ولكن هذا لم

ينخرجه من إطار الطبقة المتوسطة، ولا يخرج كتابه هذا من أدبياتها.

ولعلنا بهذا التحليل الفكري الموجز الذي أوردناه في الصفحات القليلة السابقة، نكون قد أوضحنا أصل الاغتراب الوجداني والفكري الشائع بين طلائع الطبقة المتوسطة في بلادنا. . هذا الاغتراب ينطق بعدم استكمال هذه الطبقة وعيها بذاتها وإدراكها لطاقتها، والذي يجعل الغالبية الساحقة لمثقفها ومفكرها يتصورون أنهم يمثلون طبقة، أو طبقات، غيرها. بل من بينهم اتجاهات وجماعات تنكر حدود الواقع الاجتماعي وحواجزه، وفواصل التاريخ والجغرافيا، والزمان والمكان. . وإذا اتخذ هؤلاء أو أولئك - في حياتهم الخاصة أو في مجال العمل العام - مواقف مُشرقة أو اختاروا اختيارات نبيلة أو حققوا مآثر جليلة، فإنهم يستكثرونها على هذه الطبقة (غير المعترف إلا بسبلياتها)، وينسون كل ما هو مُشرف ونبيل وجليل - كما ينسبون أنفسهم - إلى طبقة غير طبقتهم: إلى الطبقة العاملة، أو إلى مجموع قوى الشعب العامل، أو مجموع الأمة المصرية. .

وبينما هم لا يُعون واقعهم الاجتماعي، بأبعاده وإمكانياته وفضائله الكامنة، حيث هم في طبقتهم وبلدهم، نرى منهم كثيرين يمعنون في الهروب، ليس فقط إلى خارج هذه الطبقة في بلدنا، وإنما يمدون خطوط الهروب إلى بعيد، مشيرين كثيراً من الصخب عن انتباههم للطبقة العاملة العالمية مثلاً، أو لمجموعة من الأمم والجماعات التي لا يكادون يعرفون عن واقعها شيئاً. . ولا حتى موقعها على الخريطة.

إن الوعي والإحساس بالامتداد الإنساني العالمي وبالعمق التاريخي الحضاري مطلوبان ولا شك، ولا يكون تكوين الفرد والجماعة متكاملًا إلا بهما. ولكن الخطوة الأولى في هذا السبيل هو الوعي والإحساس بالواقع الحياتي المباشر، حيث يكون الإنسان في الزمان والمكان، في بلده وفي طبقته الاجتماعية. . . وليس بالهروب والجري وراء الأوهام.

إن وصف «الوسية» بأنها من أدب الطبقة المتوسطة لا يقلل من قيمتها كعمل أدبي فريد في نوعه، كملحمة للريف المصري في العقود التي سبقت ثورة ١٩٥٢،

حيث تنفرد - خاصة - بوصف المواجهة، في الحياة اليومية، بين كبار الملاك ومجموع الكادحين والمستضعفين.

لقد اندثرت معظم ملامح الحياة الاجتماعية والمناخ العام لريف ذلك الزمان. وحيل الكُتّاب الذين كانوا شهود عيان على ما كان يحدث في ذلك الريف لا يقل متوسط عمر من بقي منهم على قيد الحياة عن ستين عاماً. . والثابت أنهم انصرفوا إلى الكتابة عن موضوعات أخرى غير المواجهة بين كبار ملاك الأرض وجهور المستضعفين والكادحين. . وذلك، إمّا لأن تنشئتهم كانت ناعمة رخيّة بعيدة عن التجربة الحية، أو لأنهم استسهلوا الكتابة عن موضوعات أخرى، وهربوا بذآكرتهم ووجدانهم، كما هربوا بأبدانهم، إلى أوضاع وانتفاءات اجتماعية لا يعينها الأمر. .

ومن ثمّ، ففي تقديرنا أن الوسية ستظل معلماً باقياً في تاريخ الأدب المكتوب في مصر، كما هي معلم باق في مسيرة الطبقة المتوسطة نحو النضج، واستكمال الإحساس بالمسئولية الاجتماعية والتكافل الإنساني. . فهذا واحد من طلائعها المثقفة يتبنى قضية فقراء الريف في مصر، وينفرد بصياغتها في هذا العمل الملحمي المتميز.

وإذا كان الدكتور خليل زاهداً في الانتساب إلى الطبقة المتوسطة، فإن هذا لا يغير من الواقع شيئاً. . بقدر نضج الطبقة المتوسطة، فلن تكون هي - على لسان مفكرها - زاهدة في ابنها خليل. ونأمل أن تكون - مع الوقت - أكثر قدرة على احتضان هذا العمل، وتقديره، ووضعه في القائمة الأولى للكتب الأدبية الاجتماعية، التي تقدمها كغذاء فكري ومعنوي لأبنائها وطلّاعها، ولكل القوى المناضلة - معها - من أجل التقدم والخير لبلادنا.

